ALBERTO ZUM FELDE

INDICE CRITICO DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

LA NARRATIVA

TOMO II

EDITORIAL GUARANIA
México, 1959

Biblioteca

de

Pensadores y Ensayistas Americanos

EDITORIAL GUARANIA
Av. Juárez, 64-914. México, D. F.

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO
PRINTED AND MADE IN MEXICO

Unión Gráfica, S. A. Av. División del Norte, 1521. México, D. F.

ALBERTO ZUM FELDE

INDICE CRITICO DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

LA NARRATIVA

EDITORIAL GUARANIA
MÉXICO, 1959



Capítulo Primero

INTRODUCCION GENERAL

I. La Narrativa, como género directamente representativo de la vida y el carácter hispanoamericanos, la novela, como expresión geo-humana del Continente. Lo nacional y lo universal, en la narrativa europea y en la sudamericana. Sentido del territorialismo, común y propio de ésta. El campo y la ciudad, en la novela y el cuento nacionales. Regionalismo y universalidad. Cosmopolitismo y esencialidad humana. Objetividad y profundidad. II. Civilización y barbarie; cultura y tipismo; lo importado y lo autóctono. Originalidad y territorialidad. Indole extravertida de la intelectualidad hispanoamericana y predominio de la objetividad telúrico-social en La Narrativa. Las famosas "escenas naturales del Nuevo Mundo". III. Historia y geografía en la novela; otra comparación entre Europa y América; un sofisma de falsa oposición. El tema histórico; imperativo de lo continental. Historia de América y de España. IV. El imperio telúrico y el tipismo. Autenticidad y vigor de lo característico semibárbaro; artificiosidad y palidez de lo culto. El costumbrismo, modalidad predominante. Doble parentesco genealógico con el costumbrismo español, a través del Coloniaje. El costumbrismo en la novelística española y en la europea. Costumbrismo romántico y realista; del paraíso al infierno. Costumbrismo y psicología. El pequeño catálogo imprescindible en estas historias. V. Posición de lo nacional y de lo universal, en la narrativa europea y en la americana. Dos signos literarios: la ciudad y el territorio. Psicología y sociología en la novela. Nóminas ejemplares. La ciudad, el suburbio y el campo en la caracterología narrativa de estos países. La novela psicológica, de tipo europeo, y el objetivismo de lo característico geo-humano. El caso de "El Extraño" y "La Raza de Caín" de Carlos Reyles. Exotismo y realidad. Lo psicológico y lo ambiental en "Un Perdido", de Eduardo Barrios y otras novelas. Psicología explícita y funcional; el caso de Javier de Viana. Psicología y caracterología. VI. Un concepto de Menéndez y Pelayo sobre Lope de Vega; su aplicación a lo americano. Lo humano y lo cósmico. Uso y abuso del regionalismo lingüístico en la narrativa. Otras observaciones acerca del problema de lo regional y de lo universal en la literatura. VII. La Narrativa de índole psicológica y lo característico de la ciudad. Vigor de lo característico, endeblez de lo psicológico, en la mayoría. Relaciones de un término con el otro. Algunos ejemplos comparativos entre ambos hemisferios literarios. La americanidad (como problema de conciencia intelectual de América) en la novela. Prevalencia de lo sociológico sobre lo ontológico. Presente y devenir, en la Narrativa continental.

I

El tema de la novelística hispanoamericana ha sido, probablemente, el más tratado y discutido por la crítica literaria dentro y fuera de América, en libros, artículos, conferencias y hasta congresos. En el hecho anotado está ya implícito otro; la novela es, hasta ahora, el género más representativo de la vida americana, su expresión más directa; y esto es lo que ha hecho de ella el

centro de atención para propios y extraños, pues es evidente que la parte más conocida y estimada de la literatura americana, dentro y fuera de América, es su novelística.

Cierto que tal representación está ya en la índole misma del género, y así ocurre en casi todas las literaturas modernas (siendo para éstas lo que la poesía épica para las antiguas); pero en el caso hispanoamericano, ello ocurre mayormente que en las otras, porque en mayor medida aún es trasunto de su vida propia, de su realidad típica (típicamente americana), así en lo telúrico como en lo humano. Que la *Comedia Humana*, o los *Rougon-Macquart*, y hasta "A la recherche du temp perdu", sean historias naturales y sociales de una época, nos den los caracteres y las costumbres de una sociedad y sean un estudio de su vida, es hecho tan notorio como es inherente a la gran novela; lo mismo se da en Dickens, Tolstoy, Galdós, Dos Passos, Joyce y todos los otros grandes maestros del género de estos dos últimos siglos; y de los anteriores, no menos, si nos acordamos de Cervantes. Es en ellos que se encuentra el conocimiento íntimo, profundo, de un país, de una época; sabemos que la verdadera historia —la intra-historia— no la escriben los historiadores sino los novelistas.

Todo esto es elemental y caso obvio. Pero la novela hispanoamericana tiene otras razones que esas generales y universales del género; algo que, si no es dar otra cosa, es dar eso mismo en grado tal, que hace inseparable su fenómeno de la realidad histórica misma, aunque esa realidad sea vista por los románticos de mediados del XIX, es decir, sea idealizada. Y que una diferencia de grado pueda transformarse, en cierto punto, casi en diferencia de especie no es cosa que nos tome muy de sorpresa ni requiera mayor demostración (y ello, por supuesto, sin que recurramos al viejo evolucionismo); lo que tampoco es decir que estemos del todo convencidos de que así sea, en este caso que tratamos, pero sí de que su carácter es tal que bien pudiera serlo.

La diferencia estaría en lo siguiente: Lo característico nacional de la novela europea es separable del sentido humano intrínseco del relato, que tiene su valimento universal porque opera en el plano —*sub especie eternitates*— de los caracteres y los conflictos arquetípicos generales y de los problemas morales en sí mismos; en cambio, en la novelística hispanoamericana, tipos, caracteres, sucesos, problemas, se definen y limitan en una zona

de determinación nacional, regional, comprometiendo totalmente su universalidad específica en ese sentido. La gran novela americana —y mucho más la menos grande— es casi siempre sólo americana o específicamente americana, en cuanto a su contenido; es trasunto y expresión de su propia realidad nacional; lo característico, así sea en la pintura de ambiente como en los mismos caracteres humanos y en los conflictos morales o sociales que plantea, condiciona y circunscribe lo humano universal al propio ámbito geográfico.

La novela romántica o la suprarrealista —situadas en los dos extremos minoritarios de su conjunto cronológico, que corresponde, en modo general, al realismo— son afectadas algo menos por ese fenómeno de limitación territorial, de identificación con la geografía humana, con la geo-sociología, acercándose más a la *universalidad* de lo humano, sea por vía sentimental o intelectual; "María" de Isaac, "El Aleph" de Borges, por ejemplo. Esta aproximación no debe parecer arbitraria; a menudo, cosas muy dispares tienen inesperadas congruencias; depende del punto de perspectiva del observador. La narrativa de tipo realista —que es la mayor en proporción, en volumen— (y dando al realismo extensión muy más amplia, como es lo cierto, que la de una determinada escuela, así denominada, del siglo XIX), se presenta siempre en aquellas condiciones de consustanciación geo-nacional a que aludimos.

Del somero examen que, páginas adelante, se hace de algunas novelas americanas en particular, o de ciertos rasgos comunes, propios de ellas, surge netamente la convicción de cómo los caracteres humanos y los conflictos morales que en ellas se plantean, están fundamentalmente implicados en la realidad telúrica y social del medio y sólo tienen sentido en función de esa realidad. Su interés humano, fuera de América misma, a veces fuera de su país o región, está en el trasunto original de ese medio, exótico para el europeo, sugestivo por su fuerte colorido regional. De ahí que la novela americana interese a los europeos o a los yanquis, por ejemplo en razón directa del vigor de su colorido, de su pintura, en paisaje, costumbres, caracteres, y no en virtud de su confictualidad moral interna; al revés de lo que ocurre en América con la novela europea, cuyo interés fundamental está, no en lo característico nacional, sino en lo esencial y universalmente humano de

sus temas. Lo que prevalece en la novela americana, la pintura de tipos y ambientes, es lo secundario o complementario en la novelística europea o yanqui contemporánea; lo cual prueba el predominio inverso del factor nacional y del universal, en la narrativa de allende y de aquende; de modo general, es claro, pues excepciones las hay, de ambos lados, como es de suponer, si bien confirmatorias.

Es cierto que el sentido y valor de universalidad de lo típico, en la novela, se logra, no eludiendo lo típico (o *lo propio*, como se gusta decir en América) para manejar un incoloro cosmopolitismo literario sin propiedad, sino, al contrario, ahondando en ello hasta tocar las raíces universalmente humanas de su realidad concreta, que necesariamente se hallan en el fondo de todo ser, o, en términos más adecuadamente novelísticos: de todo personaje, dentro de la encarnadura del tipismo nacional o regional más característico. Porque, ¿a dónde irá el buey que no are y el hombre que no lleve consigo su arquetípica naturaleza de tal, sus pasiones, sus pecados, sus virtudes, su lucha eterna —e interna— entre su bien y su mal, eso que identifica a un chino y a un sajón, a un indio y a un parisiense...? (Y aquí es bueno advertir que, si se insiste en este punto, no es sólo para indicar diferencias de caracteres, sino para significar que ese contenido de universalidad esencial es lo que sitúa a la obra en el plano superior de la literatura, es decir, lo que le da validez universal permanente.) Justo es reconocer, por lo demás, que en algunos casos, pocos, la novela hispanoamericana llega a ahondar también hasta allí en el alma de sus personajes y en la significación de sus hechos.

Parecería que esa primordial identidad genérica de su naturaleza, bastaría para dar a toda modalidad típica nacional su contenido y su valor de universalidad humana, siendo lo característico su accidente. Y, cierto que, en última instancia, es así. Pero no se trata ahora de esa última instancia filosófica, sino del predominio absorbente que, en la concepción y en la composición novelística asume el elemento típico regional, anteponiéndose y relegando a lo otro a un plano secundario en la determinación del carácter y del sentido. En la novela hispanoamericana en general —y en la mejor, en particular— lo universal se da en función de lo nacional; en la europea, a la inversa, lo nacional opera en función de lo universal. Werter, le Pére Goriot, Mme. Bovary, Ana Ka-

renina, Des Esseintes, K., etc., son entes universales (además de ser personas actuantes en determinados medios sociales) cuyos caracteres y experiencias tienen inmediata vigencia humana en todas partes. Doña Bárbara o Don Segundo Sombra, en cambio, representan, encarnan, el tipo de un medio telúrico y social determinado, la sabana o la pampa, como otros personajes de su mismo género, la selva tropical o la montaña andina; son formas y símbolos de una realidad regional. No es que, en el fondo, no sean humanos —¿qué, si no, podrían ser?—, es que su humanidad opera en función de un medio geográfico y social circunscrito. Y entonces es esta representación la que da carácter y sentido a la obra. El *Quijote*, por ejemplo, es el libro más español que exista; todo el carácter, el colorido, el estilo de vida de la España de su época —y en cierto modo, de todas las épocas— está en él, componiendo uno de los más completos cuadros de ambiente; pero Don Quijote mismo, como personaje —y aun siendo igualmente tan español—, configura un arquetipo humano universal, cosa que —y salvando las inmensas distancias— no ocurre en aquellas y otras citadas novelas americanas. ¿Por qué? Dicho está líneas arriba, al aludir a las relaciones funcionales de lo universal y lo regional en ambos tipos de narrativa.

¿Cuál puede ser el sentido último, más recóndito y esencial, de esta literatura? Más o menos, podría interpretarse y formularse así: La narrativa hispanoamericana, en general, entraña el esfuerzo y proceso de adaptación del hombre (del universal) a las condiciones de una doble realidad, telúrica e históricamente dada, propia del Continente, con sus variantes regionales; en lo geográfico, conflicto y adaptación del hombre con respecto a la Naturaleza, cuyas poderosas fuerzas territoriales (pampas, selvas y montañas) van modelando en gran parte sus caracteres y sus hábitos; en lo histórico, conflicto y adaptación de la cultura occidental moderna a las viejas estructuras psíquicas y sociales de la tradición colonial, la que, a su vez, y en relación con los factores territoriales, han moldeado hereditariamente, en parte, costumbres y caracteres. Del juego de esos tres elementos se compone toda la novelística americana del XIX, y casi toda la del XX, y advertimos el *casi* porque, mayormente en el segundo tercio de este siglo, han aparecido algunas expresiones de otra índole: la experiencia del hombre en el clima universal de civilización de las grandes ciu-

dades, novela de tipo íntimamente más semejante a la europea, aunque sus circunstancias ambientales se diferencien.

Esta última constancia nos pone frente a otra observación, aclaratoria del tema. La diferencia principal entre la novelística europea y la americana, consiste probablemente en que aquélla se produce en el clima humano, específico —y universal— de la civilización, el de las ciudades; y sus caracteres, sus conflictos, sus problemas, son producto y expresión de ese estado de cultura, en su fenomenalidad ecuménica. De ahí que nos dé, objetivamente, épocas más que países, épocas de la evolución histórica general europea, occidental, dentro de los diferentes ambientes nacionales. La americana, en cambio, se produce en el clima especial de se campo dialéctico de adaptación del hombre al medio telúrico y ancestral, típicamente suyo. El vasto predominio del ambiente rural, sus costumbres y caracteres, en el conjunto de la narrativa. es otra de las manifestaciones de ese hecho. Anótese que las mayores novelas americanas, así del XIX como del XX, son novelas del campo; lo territorial absorbe lo urbano. Es que allí, en el campo, se plantea lo más arduo y dramático de esa lucha geo-humana; y allí también, por ende, se da lo más original y fuertemente característico del Continente.

Llegados a este punto de nuestras observaciones ya habrá advertido el buen entendedor que, la universalidad a que nos referimos tan insistentemente, no es sólo, ni ante todo, un término de extensión geográfica, intercontinental, sino también, y en primer término, un valor de orden vertical interno. No se trata ya del interés y el valimento que la Narrativa hispanoamericana puede tener fuera de América (o la de cada país en los otros países), aunque este hecho externo importa también mucho en cuanto es necesaria consecuencia, índice de lo otro. Pero puede admitirse que circunstancias ocasionales, ajenas al valor mismo literario, interfieran para impedir el hecho de esa extensión, determinando que, todavía, la literatura de esta América se halle como concentrada en sus propios límites territoriales, casi desconocida en los otros Continentes, en tanto que la de los otros Continentes es, más que conocida, íntima de los americanos del Sur, y aún más, a veces, que la propia. Y en esta última observación halla respuesta el postulado autárquico, bastante frecuente, aunque irreflexivo —de todos modos utópico, por ahora—, de que América debe bastarse

espiritualmente a sí misma, sin importarle de Europa. Para ello sería preciso que la literatura sudamericana adquiriese la dimensión interior que evidentemente aún no tiene, o tiene muy raramente, en modo insuficiente para satisfacer las necesidades del espíritu humano.

Lo que sí ha de reconocerse a este respecto, es que no se puede hacer literatura americana pensando en Europa (o en EE. UU. de A.), como se hacen prospectos de turismo, pues tal producto de exportación —el extremo vicioso opuesto al nacionalismo— sería virtualmente falso. En lo que ha de pensarse (y aquel para quien ha de escribirse) es en el hombre universal que está en el americano, la dimensión interna de universalidad de lo americano en sí mismo, como esencia de su literatura, y éste es el valor que tenemos en cuenta al formular tales observaciones críticas; y es desde tal punto de vista que el lector las tendrá en cuenta.

II

En Europa —comparemos— tal problema no existe. La novela y el cuento han sido siempre allí, salvo excepciones, universales, cualesquiera fuesen la nación o la escuela en que se produjeran. La pintura del ambiente, las circunstancias locales, y aun mismo los caracteres nacionales, han sido lo exterior y accidental en la obra, aun cuando el autor haya podido hacer primores con ello. Lo que está dentro de esa envoltura es un fenómeno anímico universalmente humano. Y así ha podido ser ecuménico libro tan ranciamente español como el *Quijote*. Novelistas tan directos como Balzac, Dickens, Tolstoy, han animado personajes y conflictos que los lectores de todo el mundo han podido sentir inmediatamente como propios. Al personaje universal no hay más que cambiarle el nombre, el traje, el idioma, algunos hábitos —es decir, lo regional— para que pueda ser francés, inglés, español, americano, según el lector.

Pero con el personaje puramente regional no ocurre eso; y con el conflicto puramente regional, tampoco. Estos están tan intrínsecamente vinculados a las condiciones particulares de su ambiente telúrico y social, que, fuera de ellos, no tienen sentido, y sólo pueden interesar literariamente por la bizarría del carácter. Esto

es lo que ocurre, preciso es reconocerlo, con gran parte de la Narrativa americana, fuera de América. Es estimada por su colorido (por su colorido bizarro, exótico, su pintoresquismo), pero no por la esencial universalidad humana que le da vivencia en todas partes. La Narrativa americana no ha operado, en general, con el hombre universal, sino con el hombre regional; y esto resta a sus valores el valor ecuménico, dificultándole su incorporación viva a la literatura sin frontera.

Y sin embargo, parece difícil que en América se pueda prescindir de lo regional como fundamento de su novelística. La realidad americana está demasiado íntimamente unida a las condiciones típicas del medio, del territorio. No son las ciudades sino el campo —la estancia, el plantío, el obraje, la mina, la selva, el desierto, la montaña, el indio, el llanero, el colono, el trópico, la pampa—, lo que mantiene su imperio incontrastable sobre los caracteres de su vida. Lo geográfico —naturaleza, tipos, costumbres, etc.— pesa demasiado sobre su realidad social y literaria. Su literatura narrativa es, a menudo, un capítulo de su geografía humana. Su misma historia política, en gran parte tiene su clave sociológica en el territorio. Y ello, sumado al poder sugestivo que —en el plano puramente estético— lo característico nacional ejerce sobre el narrador, explica —y tal vez justifica— el tipo predominante de esta novelística.

Por eso es dudoso que una modalidad psicológica que tenga a las formas regionales y territoriales por elementos subordinados y accesorios, y no primordiales, como hasta ahora, pueda ser cultivada con éxito y llegar a constituir escuela. Novelistas como Stendhal, Dostoievski, Kafka, Joyce, Proust, operan sobre la subjetividad del hombre mismo, como individualidad universal; y el mundo gira en torno de ellos, con sus imágenes, sus fenómenos, sus problemas. Tal posición literaria es difícil en América, cuya civilización no ha llegado, en general, a esa madurez, y se presenta en condiciones distintas. La novelística europea contemporánea respondería al clima psicológico de la civilización europea, pero no al de la americana, donde la geografía mantiene su imperio categórico sobre la vida. Por otra parte, y sus términos de economía, cabría observar que América se halla aún, en su mayor parte, bajo el régimen del trabajo extractivo y de la exportación de productos naturales, de materias primas, lo cual le

da cierta semejanza con el estilo de vida de las colonias. Y, en efecto, fuera de las ciudades principales, su vida en tal sentido es semicolonial todavía. Ello da la pauta de la diferencia típica con Europa, de vida fundamentalmente industrializada.

Si la novela debe ser la auténtica expresión del hombre y de la sociedad en el lugar y la época en que se produce, deberemos reconocer que en América lo representativo no está aún en la civilización europeizada de las ciudades, sino en lo típico de la tierra; y que la dimensión superrealista de la literatura europea contemporánea, sólo puede tener autenticidad en el espíritu de una *élite* intelectualizada. La Narrativa de tipo realista —la novela de caracteres, de costumbres, de paisajes, de fuerte objetividad pictórica, de sentido sociológico—, ¿tendría que seguir siendo, entonces, la modalidad americana más auténtica?... Sí, generalmente, pero no de modo exclusivo. Es probable que la novela realista siga cultivándose predominantemente, porque ella es la más acorde con las condiciones generales de la cultura y con la sensibilidad estética de la mayoría, pero ello no sería óbice al cultivo de modalidades suprarrealistas —más acordadas con la evolución de la estética occidental a estas alturas del siglo—. Lo uno no excluye lo otro; máxime cuando el suprarrealismo estético no implica exclusión de la realidad americana. Se trata de dos planos de conciencia, de dos procedimientos literarios, muy distintos es cierto, pero que, operando dentro de la misma realidad concreta, pueden reflejarla cada cual a su modo.

La diferencia entre ambas estéticas no está en el material objetivo que emplean, sino en el modo de manejarlo. Algunos relatos de Borges o de Felisberto Hernández, por ejemplo, manejan elementos objetivos tan característicos de nuestra realidad ambiental como podrían hallarse en cualquier cuento realista. Ese carácter de las imágenes objetivas podría acentuarse en mucho mayor grado, si el propósito del escritor fuera dar mayormente esa realidad y su sentido, darla expresamente, digamos así, en vez de referirse a ella sólo en razón de la circunstancialidad del personaje. El solo hecho de ubicación dentro de una realidad determinada es ya bastante para americanizar el módulo, aun cuando la clave no sea dar el orden objetivo de la vida nacional, sino el intuitivo de la subjetividad profunda.

Pero se puede ir más allá en este sentido, mucho más allá, si

el autor se lo propone. Toda la diferencia entre realismo y suprarrealismo, en la Narrativa, es semejante a la diferencia entre modalidades equivalentes en la plástica. Supongamos a dos pintores de esos distintos módulos estéticos, queriendo darnos un cuadro representativo o simbólico de paisanos o de indios andinos. El uno reflejaría tipo y paisaje como en un espejo; el otro, los refractaría en su prisma de varios planos simultáneos. ¿Sería, acaso, más americano el uno que el otro? La mayoría se quedaría con el espejo; es lo simple. Pero la minoría tal vez prefiriera la complejidad del prisma. Aunque debe agregarse que el escritor genial es capaz de hacer llegar también a la mayoría la obra de entraña difícil y aparentemente rara. Recordemos que el simbolismo en la poesía fue exótico, difícil, extravagante e impopular cuando se inició en la Hispanoamérica recalcitrantemente romántica de fines del XIX. Luego se vulgarizó hasta la trivialidad. Es el destino de las escuelas. De ahí la necesidad de la renovación estética.

¿En qué consiste la sugestión, el imperio que la realidad rural del territorio ejerce sobre el escritor, en función de novelista? Por modo consciente o subconsciente, el narrador americano va hacia aquella forma y expresión de realidad cuyos caracteres típicos la diferencien de la europea; y como, en América, la única forma de realidad original, distinta, propia, ha sido siempre la de sus campos y no la de sus ciudades, el campo es lo que habría de darle el tema necesario de su obra. Esto fue así desde los románticos, iniciadores del americanismo literario a mediados del siglo pasado, y ha seguido siéndolo a través de la etapa realista, en la que todavía, de modo general —y en sentido amplio, intemporal— nos hallamos.

Ya el lector avisado comprende, cuándo, al hablar de Realismo como al hablar del Romanticismo, significamos esas formas en sus caracteres históricos, tal como se definieron y denominaron en la época de su aparición y predominio en la primera y segunda mitad del siglo XIX, y cuándo a lo que es o no es realista o romántico en sí, en la literatura universal, problema de otro plano. En ese plano, Shakespeare puede ser romántico, y hasta Alighieri (que, por cierto, los románticos de 1830 reclamaban como sus antepasados); del mismo modo que pueden ser realistas "El Satiricón" de Petronio y la Picaresca española. Tampoco empleamos la clasificación *realista*, aplicada a los novelistas americanos

de mayor jerarquía, en un sentido peyorativo, ni mucho menos. El valor de las obras nada tiene que ver con la escuela en que pueda clasificárseles ni aun que se trate de una escuela atrasada, pues el valor auténtico nunca es atrasado ni adelantado sino permanente y los anacronismos sólo afectan a las obras mediocres. El talento tiene las virtudes de las escuelas, y el no-talento los defectos. Actualmente se produce en Europa una literatura neorrealista; de igual modo se da también una corriente neorromántica, en la novela de tipo poemático o superrealista, y de ambas modalidades tenemos ejemplos en América, pero raros. Lo más valedero y verdadero de la novelística americana contemporánea, en mayoría, es del tipo realista tradicional: novela de caracteres y de ambiente, pintura veraz de tipos, costumbres, paisajes; novela objetivista, social.

Se explica, pues, que el campo, el territorio —lo "bárbaro", diría Sarmiento—, haya sido y siga siendo, predominantemente, el tema de esta novelística. Y porque en él se han logrado las más fuertes y representativas obras. En el campo están los tipos humanos de rasgos más visiblemente originales, los hábitos de más sugestivo colorido, la grandeza del paisaje, las potencias telúricas; lo épico. Y también, es cierto todavía, los problemas fundamentales de la sociedad americana. En síntesis, es la tierra; y la tierra, en América, es todavía el factor preponderante. Allí están no sólo los elementos básicos —naturales y humanos— de su economía, sino también, en gran parte, las raíces ancestrales de su historia, de sus caracteres. Otra gran parte corresponde a las herencias raciales; pero esto se ha novelado muy poco, casi nada; ¿por qué? Los caracteres se explican por el medio y no por la herencia; directa o indirectamente, los tipos aparecen como en función de los factores ambientales —sean sociales o telúricos, éstos más que aquéllos— no de una permanencia típica ancestral, interna; ¿tal vez por eso, precisamente, porque es más interna, es decir, más específicamente psicológica?

Así, la necesidad de hacer novela americana ha llevado al escritor al campo, al territorio, que es lo único innegablemente autóctono, y lo que confiere sello de autoctonía a cuanto en ella vive y ocurre; ya sea para pintar sus grandes espectáculos naturales, la emoción estética de su belleza o de su horror, como en "La Vorágine"; ya para dar el perfil simbólico de sus caracteres

humanos, como en "Doña Bárbara". Novelas territoriales, geohumanas —de la montaña, de la pampa o de la selva—, de lo característico, lo ancestral, lo telúrico, son, igualmente: "Raza de bronce", "Don Segundo Sombra", "Huasipungo", etc. Casi toda la gran novela americana del Atlántico al Pacífico y del Anáhuac al Plata es novela territorial y telúrica. Y por tanto, realista, objetivista, pictórica. La que no lo es directamente, lo es de modo indirecto, por representar costumbres, tipos, caracteres y conflictos humanos, inmediatamente relativos a la realidad territorial; de esto puede tomarse por ejemplo todo el catálogo del género; citar algunos títulos sería ocioso.

Ya en otro libro, y a propósito de la Ensayística, señalamos la índole extravertida de la conciencia intelectual de esta América, lo que determina la prevalencia de los problemas de orden social y político sobre los espirituales, con ausencia general de lo metafísico. Esa misma extraversión de conciencia es la que se manifiesta en el objetivismo de la Narrativa, la prevalencia que en ella asume la pintura de lo ambiental y lo característico; y, como fondo o substrato intelectual, aquella misma problemática sociológica que es materia directa del ensayo, y, coincidiendo con ello —y a menudo en forma de tesis—, una crítica de orden moral-social, y un sentido de protesta y reivindicación contra los males del régimen económico y político imperante. Tal actitud del escritor es manifiesta aun en las más representativas de sus obras; casi innecesario sería volver a indicar como ejemplo a "Los de Abajo", a "Doña Bárbara", a "Huasipungo", a "El Mundo es Ancho y Ajeno", siguiendo una tradición que proviene de los orígenes del realismo, de "Aves sin Nido", de "Doña Sol", de "La Gran Aldea", de "El Roto", etc. En tal sentido, se trataría, pues, de una Narrativa de concepto social, tanto como en otro, el del carácter, se trata de una territorial; territorial en su carácter, social en su filosofía, esta actitud novelística está integrada por casi todos los títulos más difundidos de su bibliografía.

Es evidente que tal definición general corresponde a una realidad: el estado social-político de los pueblos latinoamericanos, el imperativo histórico de resolver los grandes y difíciles problemas de su estructura orgánica, que son los de su forma de vida puesto que esos males que la novela trasunta (y casi siempre trasunta males, no bienes) son, en gran parte, herencia del régimen colo-

nial, matriz de su presente, agravada, desde fines del XIX, por los del imperialismo económico que son los mundiales de nuestra época. Y veamos cómo, la misma crítica literaria— representada, en este caso, por estos modestos apuntes— se ve obligada a operar en el terreno de la sociología o la metafísica, para intentar la exégesis del fenómeno que encara.

Aclaremos que, ni pretendemos desconocer la legitimidad de esa temática en la narrativa, ni subvalorizarla por ello. Si tal es la realidad americana —en el hecho y en el espíritu—, bien hace el novelista en usarla; pues, ¿qué habría de novelar si no la realidad que tiene delante? En el hecho y en el espíritu, precisamos; es decir, que si esa realidad histórica es tal en el plano objetivo, empírico, lo es también y no menos en el de la conciencia intelectual, expresa un *estado general de los espíritus,* definiéndose en la extraversión filosófica que se refleja en la Narrativa. Mal podría el novelista pintar personajes representativos, preocupados por problemas metafísicos o religiosos, cuando tales personajes no existen realmente sino por excepción (excepción en la cual no está incluido tampoco el novelista, pues él mismo, como representante de su pueblo, participa de aquel estado de conciencia).

Lo que tal vez intentemos señalar es que esa temática y esa problemática mismas pueden ser asumidas en un plano psíquico más profundo, más filosófico que sociológico, por así decirlo, salvando la relatividad de las palabras, o, si se prefiere, más intuitivo, lo que ocurrirá, seguramente, en un porvenir inmediato, pues es de suponer que la Narrativa no ha de seguir muy distinta tendencia que la Filosofía, de acuerdo con su evolución contemporánea, ya que todas las formas mentales de una época integran un mismo estado de cultura.

Es natural, por lo demás, que el hombre sudamericano no sea esencialmente distinto a los hombres de otros pueblos, en cuanto a su constitución espiritual, y que, por tanto, el fondo de pensamiento metafísico y religioso que existe en la humanidad desde el principio y es el más categórico de la especie (pues, lo que diferencia esencialmente al hombre de las otras especies naturales no es tanto el ser *zoon* político sino *zoon* metafísico), existe en él con la facultad de manifestarlo en las formas estéticas de su cultura. Hasta ahora, esta manifestación —la que atañe a los grandes problemas del ser y del destino humano— ha sido poca, caracte-

rizándose el hombre sudamericano por ser más *zoon* político que metafísico; pero probablemente crecerá en lo porvenir. Y esto no es profecía, sino cálculo de probabilidades.

Lo creemos así, teniendo en cuenta que este largo período de la cultura intelectual americana —que va desde el último tercio del XIX hasta mediados del XX (y aún prosigue en ciertos sectores intelectuales, el de influjo marxista, por ejemplo) ha sido predominantemente realista, sociológico, no-metafísico, no-espiritual. Y la Narrativa, como el Ensayo, se halla en su mayor parte comprendido en ese campo histórico de influencias. La evolución de más reciente época, en Occidente, ha afectado en parte a la filosofía, al Ensayo, pero casi nada aún a la Narrativa. Y sin embargo, es en la Narrativa, o en otras formas de creación literaria, donde esa evolución puede manifestarse más auténticamente que en lo especulativo o lo didáctico, pues en éstas cabe el reflejo libresco, mientras que en aquéllas es menester la posesión. Escribir un ensayo de doctrina fenomenológica (que puede ser hasta una tesis universitaria), y es más fácil que encarnar en las formas vivientes del arte, en la acción, los personajes de un relato o un drama, el "sentido trágico de la vida" que dijera el heterodoxo Rector de Salamanca; porque aquello está en los libros, pero esto hay que intuirlo y recrearlo. Y tanto más difícil es, que no estamos convencidos de si el mismo filósofo español no lo ha hecho mejor en sus ensayos que en sus novelas o en sus dramas (pero no por falta de autenticidad en ninguno de sus escritos, sino porque, a nuestro parecer, es en la forma del Ensayo donde su pensamiento halla la expresión más cabal).

Acaso aquello que, en el fondo, sigue siendo todavía el sentido de la Narrativa sudamericana en general, es la vieja filosofía del Progreso; vieja para Europa, no para América, y la razón —o, mejor, la causa, que no siempre es razón— de tal persistencia, ya que no anacronismo, parece bastante evidente, y no otra que el hallarse aún la mayoría de estos países en arduo proceso de civilización, es decir, en el trance de superar el estado político-económico semicolonial y semibárbaro, que también suele llamarse atraso. Precisamente "Ayuda a los países atrasados" (o "poco desarrollados"...) —entre los cuales se cuenta esa mayoría— se denomina uno de los puntos principales del programa de filantropía internacional del Departamento de Estado de Wáshington,

aunque los suspicaces atribuyan tal celo americanista de nuestro grande y buen vecino del Norte, a ese prejuicio que llaman "el imperialismo yanqui"... Claro está que esa filosofía se da ahora bajo otras apariencias literarias. La novelística de estas últimas décadas ha superado el realismo del XIX (sin dejar de ser realista en el fondo), por la presencia del elemento poético; pero no por su sentido filosófico, salvo, en parte, las excepciones apuntadas.

Sería mucho adelanto ya —en otro sentido, el de lo profundo— por cuanto la poesía es también intuición de esencias, si ello tocara a más que al ambiente geográfico (las famosas "escenas naturales") que es donde más evidentemente se percibe, tal como nos lo muestran "Raza de Bronce", "Doña Bárbara", "Don Segundo Sombra" y las otras (aun "La Vorágine", donde sólo el Viejo Silva es, hasta cierto punto, excepción). Pero, como ya lo anotamos, cuando de la geografía se pasa al hombre, la dimensión poética cesa o se reduce y subordina al modo realista, primando el tipo en función del medio, e impidiendo, en lo humano, el camino a lo profundo, la intuición de la esencia. También esto se comprueba en las obras citadas, a las que, por más representativas y famosas, reiteradamente convocamos cada vez que se requiere el testimonio del ejemplo, pues lo que rige en su especie para lo más rige para lo menos. Y en esto del *menos* no se suponga exclusividad ni desdén para otras que no sean las nombradas, ya que éstas lo son a modo de ejemplo, sin que ello implique no haber otras —entre aquellas que en otras páginas se nombran— con títulos tan notorios para ello. De buen entender es, por lo demás, que ciertas características observadas en las mayores, se dan también, por identidad congénere, en la mayoría.

III

El predominio de lo territorial, en la vida y la literatura de casi todo el Continente, es lo que ha inducido a ciertos observadores europeos, a Keyserling, por ejemplo, a incurrir en el paralogismo contenido en sus "Meditaciones Sudamericanas" —libro lleno de agudas observaciones, por lo demás—, resultado de su largo viaje de estudio a este Hemisferio, que recorre en toda su latitud, y que puede resumirse en la afirmación de que: "El

hombre sudamericano es total y absolutamente telúrico; encarna el polo opuesto al hombre condicionado y traspasado por el espíritu" (que es el europeo). De ahí el otro —o el mismo— error complementario suyo: Europa es historia (lo humano); América, Sudamérica, es geografía. Claro está que el paralogismo del famoso viajero alemán proviene, como todo paralogismo de su especie, de la sistematización unilateral de un hecho, hasta convertirlo en simplismo exclusivo y abstracto, fuera ya de la realidad viva.

En el punto de partida de esa falsa abstracción existe un hecho verdadero, pero al generalizarlo, al teorizarlo, su logismo toma una dirección excluyente, llegando a conclusiones en que la otra mitad de la verdad le queda fuera de su concepto. El factor predominante se convierte en exclusivo, el hecho general en absoluto. Que lo telúrico, lo territorial, sea general y predominante en la tipología sudamericana —y mayormente en la rural— como lo atestigua su Narrativa, no implica que este Continente carezca de vida espiritual, que no sea también, en sí, un proceso histórico, humano. Lo cierto es que ese proceso está condicionado en gran parte por el factor geográfico, tal como no lo está el europeo, siendo uno de los sentidos de esta América, en cuanto historia, la lucha dialéctica de la civilización con la naturaleza, del espíritu con las potencias telúricas y ancestrales (y siendo el otro sentido complementario, el de la *nacionalización* de la cultura universal heredada, como decía Justo Sierra).

Si no es cierto, pues, que esta América es sólo geografía, lo es, sí, que su Narrativa, en su mayor parte, tiene el carácter de una *geografía humana;* y es verdad asimismo —aunque esto entra ya en el plano de la sintomatología— que tiende a ser, progresivamente, menos geografía y más historia, y que lo será en la medida que la civilización —el libro, la máquina, sus símbolos— vayan avanzando de la periferia hacia el interior y sometiendo la tierra a su imperio humano.

La diferencia y la discusión entre Historia y Geografía, con respecto a esta América —de lo que cierto sector de la Crítica se ha hecho eco—, sólo pueden tener realidad y sentido si tal antinomia se interpreta conforme al criterio apuntado. Si se trata de la Historia como tema, por ejemplo, puede comprobarse que la novelística hispanoamericana abunda en ello tanto como la europea. La mayor parte de la producción narrativa del siglo XIX, en

ese género, bajo el Romanticismo, es de motivo histórico. Bastaría una simple nómina de títulos muy notorios para verificarlo, desde "Cumandá", de León Mera, en Ecuador (novela del Coloniaje), hasta "Ismael", de Acevedo Díaz, en el Plata (novela de la Independencia), atravesando un tupido bosque literario en que se distinguen por su importancia: "Amalia", de Mármol (la tiranía de Rosas); "Durante la Reconquista", del chileno Blest Gana; así como "Pipiolos y Pelucones", de su coterráneo Barros Grez; "Sacerdote y Caudillo", o "Los Insurgentes", o "La Majestad Caída", del mexicano Juan A. Mateos, y tantas otras, sobrepasando el conjunto, por su altura, las "Tradiciones Peruanas", del viejo Palma, que no por ser anecdóticas dejan de ser históricas, literariamente hablando. La Historia es, por lo demás, como tema y como espíritu, la materia predilecta del Romanticismo, en la novela y el teatro, no sólo en América, por supuesto, sino también en Europa, donde cunden los nombres de Schiller, Walter Scott, Chateaubriand, Hugo, etc.

Con el realismo y sus sucedáneos, el tema histórico decae un tanto, pasa a segundo plano, la vida actual es lo que interesa ante todo. La novela histórica es siempre un poco erudita, aunque se ponga en ella, para revivirla, tanto énfasis pasional como pusieron los románticos; la realista es observación, experiencia. Así, aunque de fines del XIX a mediados del XX sea temática, es poco tratada; acá como allá se dan algunas notables muestras del género. A "Salambó", de Flaubert, o a "La Muerte (y la Resurrección) de los Dioses", de Merejovsky, o a "Afrodita", de Pierre Louis, o a "Thaïs" y "Los Dioses tienen sed", de France, pueden corresponder "La Gloria de Don Ramiro", de Larreta; "Pax", de L. Marroquín (la Guerra Civil); "Las lanzas coloradas", de Uslar Pietri; "Los hijos del Sol", de Valdelomar, y otras, muy notorias, aparte de todas las novelas de la Revolución Mexicana, que es historia contemporánea, como "Los de Abajo", de Azuela; "El Aguila y la Serpiente", de Martín Luis Guzmán; "Vámonos con Pancho Villa", de Rafael Muñoz, y otras, que integran un ciclo muy significativo dentro de la novelística americana.

Así pues, en el plano temático directo no hay mayores diferencias que justifiquen el distingo crítico aludido. Pero puede justificarse, en cierto modo, en el otro sentido, el indirecto. No se trataría ya de temática, sino de espíritu. Podría considerarse que

la narrativa europea (o mundial) contemporánea es *historia*, cuanto, conforme a lo observado antes, su sustancia corresponde a fenómenos —psicológicos y sociales— propios de un estado de la evolución histórica de la civilización occidental, en tanto que la hispanoamericana corresponde a una realidad de la geografía humana del Continente. Pero esto sería verdad sólo hasta cierto punto; porque, también, ¿no representa esa realidad un estado de la civilización en sus respectivos ambientes, es decir, un momento de su historia? Si aquélla, la europea, es historia del Presente y suma del Pasado, ésta, la americana, también lo es, en lo suyo. La diferencia verdadera, que persiste después de estos discernimientos, se definiría más bien por el hecho indicado capítulo arriba, la universalidad de aquélla, la regionalidad de ésta. Sería inexacto decir que toda la novela americana es geográfica, aunque lo es, sí, en su parte mayor por la gravitación predominante que el factor territorial ejerce sobre sus caracteres y problemas, hecho que sólo en poco grado se presenta en Europa.

Observemos, además, que este predominio del factor telúrico, se produce después de la Independencia, no antes. El régimen colonial sobrepuso al imperativo telúrico del Nuevo Mundo el imperio de su sobreestructura cultural. La literatura del coloniaje fue literatura de las ciudades, de las universidades, de los conventos; la Escolástica y la Retórica crearon el clima intelectual de su vida, de su tiempo, conformando en su ámbito, en sus normas, toda letra. Pero al romperse y caer esa sobreestructura cultural, la realidad original propia del territorio asumió su imperativo literario, manifestándose en el predominio del factor regional sobre sus caracteres. La literatura cambió su centro de gravedad, de la ciudad al campo, de la universidad a la tierra. Y así la narrativa de ambiente rural prevalece sobre la otra, en número y en importancia. La selva, la montaña, la pampa, fueron los dioses primitivos y poderosos del nuevo culto; junto a ellos, los de las ciudades, los de la cultura, aparecen empalidecidos y tímidos; tanto que sus personajes, los que la representan, no pasan sino raramente del segundo plano de la novela o del cuento, ocupando el primero los personajes representativos del territorio. En la dialéctica geohistórica entablada entre el hombre y la tierra, entre la civilización y la primitividad, el hombre de la ciudad, la ciudad misma, se sienten todavía, en muchas partes, excedidos

y bloqueados por el desierto y la maraña, envueltos por la corriente torrentosa de las fuerzas y los caracteres naturales, cuya voz resuena con la potencia de los elementos y cuyos bramidos llegan amenazantes hasta sus foros. Pero, de todos modos, y cualquiera sea el plazo más o menos largo o corto, según las regiones, el sentido de la evolución histórica general es el avance progresivo del estado de civilización sobre el de la naturaleza, el dominio de la ciudad sobre el territorio, la supremacía de la historia sobre la geografía.

Otro aspecto de ese fenómeno general que venimos comprobando acerca del americanismo literario, no en cuanto doctrina sino en cuanto hecho, es el que presenta la novela histórica, aludida en párrafos precedentes. Insistimos en el método de la literatura comparada, en este caso de alta utilidad para comprender mejor los caracteres de la que estudiamos. La novelística europea, en esa temática, se mueve en el campo universal; lo mismo su teatro dramático. El primer gran ejemplo en este último género es tal vez el de Shakespeare, abarcando desde la Antigüedad clásica al Renacimiento italiano, y de éste al Norte europeo. Su ejemplo es seguido por los románticos; Schiller, Byron, Hugo, son tan universales como él; los motivos de la propia historia nacional alternan con los de las naciones distintas y distantes, así en la geografía como en el tiempo. La novelística frecuenta igualmente los temas de la antigüedad griega, egipcia o asiática, como los medioevales, renacentistas o modernos. Por lo demás, igual actitud hallamos en los clasicistas de los siglos XVII y XVIII, franceses e italianos principalmente, con su preferencia por los grandes motivos de la antigüedad grecorromana, y en especial los de la Tragedia, cuya universalidad académica da el estilo de cultura de la época, aunque, en verdad, han seguido renovándose hasta nuestros días a través de la diversidad de sus versiones, más o menos heterodoxas. Pero el tema histórico, casi único, de la novela hispanoamericana es América. Un tácito imperativo, una postulación implícita, llevan al escritor americano a tratar sólo el tema americano, como si fuera el de su propia competencia y el de su misión. Por otra parte, todo tema histórico que no sea americano parece un poco impropio del novelista en estas tierras; es subconscientemente sentido como exótico, como falso, como libresco. Una narración argumentada en la antigüedad pagana o en el

Renacimiento italiano, o en el siglo XVIII francés, por ejemplo —como en cualquiera de esas épocas y regiones que la literatura europea ha tratado repetidamente—, en América sería desestimada como algo no auténtico. Este sentir, a primera vista, no parecería muy razonable; un escritor americano puede tener tan cabal conocimiento del tema histórico europeo que trata como un europeo mismo, y su derecho a ese acervo universal es indiscutible. Pero tal vez no se trate precisamente de razón ni de derecho, sino de algo perteneciente al orden de la sensibilidad, de la suprarracionalidad imperativa, algo que no tiene explicación ni justificación sino en sí mismo. Pues que ello ocurra en la temática de lo contemporáneo, y aún más dentro del realismo, es perfectamente lógico, puesto que la autenticidad novelística exige que el escritor opere sólo con aquello que conoce directamente, por sí mismo, o que es objeto de su experiencia, y se supone que el objeto de su experiencia, para un escritor americano, es América, o, más exactamente, su propio país. Ello ocurre igualmente en todo el mundo, Europa inclusive. Distinto es tratándose de novela histórica, donde el conocimiento viene por vía erudita, y ese conocimiento no tiene limitaciones nacionales ni continentales, siendo mundial el acceso a las fuentes documentarias; y lo intuitivo que pueda haber en ello pertenece al talento, lo individual, lo sin frontera. Un argentino, Larreta, ha escrito una novela de España en tiempos de Felipe II —que dicen le llevó diez años de preparación—, y de tan cabal verdad histórica en su carácter, como podría serlo la de un español mismo (valga juicio tan españolísimo como el de Unamuno).

Mas ya que hemos mentado tal soga, advirtamos que, de esta general observación acerca de la novela histórica americana, queda en gran parte a salvo el tema español, y ello sí se explica por la natural e interna vinculación genealógica de su historia con la de América, como que a España suele llamársela todavía, de este lado del mar, "La madre patria". Pero ha de advertirse, asimismo, que ello ocurre en lo que se refiere a la historia antigua de España, es decir, la del tiempo del coloniaje, que es la que tiene comunidad tradicional con la de América, no con la contemporánea, posterior a la independencia; ésta ya está en la misma situación, con respecto a la literatura americana, que la del resto de Europa. Y aun así, es preciso que el motivo histórico

español que se tome para novelar tenga relación de tiempo, circunstancias y sentido con lo colonial, como en el ejemplo citado de la obra de Larreta, la cual, para mayor justificación, acaba con el personaje y la aventura en las propias tierras del Virreinato. Excepción rara de esa regla es "El Embrujo de Sevilla", de Carlos Reyles, aunque el caso, insólito, tenga sus justificativos.

Le es permitido hasta cierto punto —por la crítica— a un hispanoamericano de México o Venezuela, escribir novela histórica de la región del Plata, o viceversa, aunque, en verdad, más se le estima escribir sobre la propia historia nacional, suponiéndose que tiene de ésta —la suya— un sentido tradicional más directo; pero no se le admite, sino como un capricho diletantesco, novelar historia de fuera del Continente, aunque lo haga con gallardía. Esto forma parte, reiteramos, de ese imperativo americanista intrahistórico y suprarracional, del que la doctrina del americanismo literario es sólo ensayo de formulación relativa.

IV

En un comentario sobre literatura hispanoamericana, publicado a principios de 1948 en la Revista "Hispania", de los EE. UU., que firman los críticos Raymond L. Grismer y John T. Flanagan, se formulan las siguientes observaciones: "Estudiados varios cientos de cuentos y narraciones que representan la producción de un siglo o más de América Latina, hallamos como rasgo predominante un persistente culto de la violencia, no sólo porque los acontecimientos dramáticos de los relatos comprendan hechos sangrientos, sino, y aún más, por la evidente predilección por lo brutal. Los colores de la novela latinoamericana son agrios, sombríos; hay innumerables pendencias y acuchillamientos, peleas de borrachos, brutales castigos, homicidios provocados por el adulterio y la venganza. El aborto y el sadismo dejan su trazo. Casi invariablemente la acción es áspera, primaria, de duras y crueles tonalidades. Pocos escritores latinoamericanos buscan sus personajes en las clases cultas; prefieren gauchos, obreros de las selvas tropicales, indios, mestizos, peones, prostitutas. El protagonista corriente es ignorante, primitivo, semisalvaje, inseparable del cuchillo y del aguardiente, presa de oscuras e incontrolables pasiones."

Tales observaciones de la crítica yanqui, de innegable objetividad, son veraces, siempre que se refieran a la mayoría de la narrativa, aunque no a la totalidad, pues existen valiosas y notorias excepciones en esa caracterización común; común en cuanto al género y en cuanto a su extensión continental, abonando el concepto de unidad literaria hispanoamericana, pese a que el relato abarca condiciones geohumanas tan diversas como las que se dan en la vastedad de todos sus climas. Pero la razón de esta cita de los críticos norteamericanos es comprobar —aunque ellos no lo digan y tal vez no lo sepan— que caracteres tales de la Narrativa de esos países, como los que señalan, provienen del influjo predominante que la realidad territorial, primitiva, el hecho telúrico-humano, ejerce sobre la literatura, a punto de convertirse en lo fundamental e intrínseco de sus expresiones. Si esa literatura trasunta un estado de primitividad, de incivilización, es que tal es el de la mayor parte del Continente, en su interior. Y es esa realidad territorial la que pesa sobre el ánimo de los escritores narrativos, como materia original, desplazando los motivos de la vida civilizada de las ciudades; del núcleo de las ciudades, porque los suburbios, con su colorido típico y su primitividad psicológica, pertenecen ya al territorio, y como tales, son también tema predilecto de la Narrativa a que los comentaristas yanquis se refieren.

Ese imperio telúrico, territorial, se va haciendo más directo y terrible a medida que las escuelas literarias evolucionan del subjetivismo romántico a la objetividad realista. Aparece algo tímido todavía en las decoraciones teatrales del clasicismo retórico del primer tercio del XIX, contenido en las pulcras normas académicas bajo la pompa convencional de los adjetivos. El Romanticismo la convierte en imágenes chateaubriandescas, donde los salvajes toman los colores grandiosos pero sentimentales de la pasión y del idilio. Así lo hallamos en "Cumandá", en "Tabaré", en "María". El Romanticismo descubre el paisaje americano, es cierto, aunque sintiéndolo a su manera. La fría decoración de los clasistas adquiere estremecimiento, patetismo; pero es visto a través de su propio estado de espíritu, como escenario donde se representa su propio drama caballeresco. Es lo que Valera llama, hacia el 90, y a propósito de "Tabaré", "las escenas naturales del Nuevo Mundo". Capitanes de la Conquista o de la Independen-

cia, caciques o frailes, indios, gauchos, los personajes tienen todos un pronunciado aire de familia con los de la novela y el teatro europeos, cuyos son sus modelos, como lo eran, pero de otro estilo, los del clasicismo anterior. Entre la realidad geohumana original del Continente y el ojo del escritor se interponen las imágenes de Chateaubriand o Byron, de Hugo o Zorrilla. Dos o tres (recordamos a "Facundo", hacia mediados del siglo, a "Ismael" más tarde) dan una visión más auténtica de la tierra y de su gente, anticipándose al Realismo, de más neta objetividad.

No es que los realistas, como se concreta luego, estén libres de influencias literarias, en ciertos aspectos las sufren tanto como los románticos las suyas; pero las normas mismas de la escuela les exigen una objetividad más directa, al menos en cuanto a lo exterior; lo interior ya es otra cosa; ahí es donde el Realismo está en déficit. Cierto también que la autenticidad de lo real americano, así en sus formas como en sus contenidos, se da tanto más cuanto menor es el influjo embargante de la literatura europea de la época; es decir, cuanto menos se interponga entre la realidad y la imagen, las imágenes y las ideas *a priori*, estéticas y filosóficas, provenientes de fuente cultural libresca; lo que tampoco implica sentar que la incultura es lo que mejor sirve; en verdad, lo que sirve fundamentalmente es la intuición, sobreponiéndose a la cultura y sirviéndose de ella, la cual, por lo demás, puede existir y obrar como virtud personal bajo todas las escuelas.

Ha de reconocerse, sin embargo, que esa autenticidad de lo geohumano, en la Narrativa especialmente, ha aumentado en los tiempos del Realismo, con respecto a los otros. Con el Realismo aparecen en la Narrativa los grandes problemas sociales del Continente, que el Romanticismo no sentía sino bajo la forma de lo sentimental; el factor telúrico ya no sólo determina costumbres y caracteres, sino también conflictos de índole sociológica, tal como se presenta en su expresión contemporánea tal vez más completa: en "Doña Bárbara". Ha de anotarse, empero, a este respecto, que en ciertas formas actuales de la Narrativa de tipo realista, pero fuertemente influidas por el marxismo —tal como se dan en gran parte de América—, el preconcepto doctrinal se interpone deformando en cierto grado la imagen y el sentido, fenómeno que ocurre siempre que una ideología cualquiera entra en acción, unilateralizando el concepto de las cosas e inhibiendo

la pura intuición de lo humano. Probablemente la intuición pura no se dé casi nunca en lo literario, pues alguna mayor o menor proporción de elemento ideológico apriorístico interviene en el proceso mental y su resultado; pero, cuando el apriorismo es de índole categórica, el resultado negativo es la tesis.

*

* *

El predominio del factor territorial en la literatura hispanoamericana es lo que ha impuesto el cultivo preferente del costumbrismo. No es un descubrimiento, sino la constatación de un hecho muy notorio, que la Narrativa continental es, ante todo y sobre todo, costumbrista. Pero aquí concurre otro factor concomitante y, hasta cierto punto, inherente al hecho mismo, por cuanto la tradición colonial española es la que ha creado, en gran parte, el fuerte colorido típico de que se nutre esta literatura. En efecto, siendo tan hispanoamericana, esta modalidad es, también, a su vez, un producto directo de la herencia literaria española, que en la vida de estas tierras halló campo de cultivo tanto o más propicio que en la propia España.

El parentesco con lo español es más que evidente, pues, aparte de otras circunstancias históricas, España es, de Europa, el país donde más y mejor se ha cultivado el género, siendo ésta, en verdad, una de las más ricas venas de su literatura. Tan en abundancia como en calidad, cuéntanse dentro de ella algunos de sus más altos ingenios, desde el autor de "El Diablo Cojuelo" y de don Ramón de la Cruz (cuyo sainete costumbrista se convirtió, hacia fines del XIX, en la típica zarzuela española), hasta Mesonero Romanos, Estévanez Calderón, Antonio Flores, y el más alto de todos, Mariano José de Larra, en quien no sólo el costumbrismo alcanza su mayor significación filosófica, sino el Romanticismo español su más pura expresión literaria. Y aún habría que citar, posteriormente, dentro ya del Realismo, a novelistas y comediógrafos como Alarcón, Pereda, los Quintero, netamente costumbristas; y a Blasco Ibáñez, cuyo mayor mérito está en sus primeros cuadros de ambiente y de costumbres, y, en parte, al mismo Pérez Galdós, tan rico de esa vena, aunque en sus otros aspectos la trascienda.

En general, puede decirse que el cuento y la novela española están fuertemente nutridos de costumbrismo —de objetividad típica—, lo que no ocurre con la Narrativa europea de más allá de los Pirineos, sino en grado mucho menor. Y de esta característica española no habría que extrañarse, pues ella está en la ancestralidad de su más ilustre tradición, en la índole misma de su genio literario. Dejemos de lado al *Quijote*, en cuyas magistrales pinturas de tipos y costumbres vive toda la España de su época, y dejemos el teatro de Lope, tan sustentado del color costumbrista, y del cual puede decirse otro tanto; fijémonos en Quevedo, en cuya sátira moral el costumbrismo se eleva a una de sus más fuertes expresiones, y fijémonos, sobre todo, en la Picaresca, donde el costumbrismo de marras alcanza su más descarnada realidad. Este costumbrismo literario español va así, de lo simplemente pintoresco a lo moral más profundo.

Lo que ha originado esta modalidad es el carácter de la propia vida nacional española, y lo mismo tendremos que reconocer de Hispanoamérica. Su cultivo requiere una condición: que el ambiente en que se produce sea, de por sí, rico de colorido, de carácter; que sus tipos, sus costumbres, ofrezcan un fuerte y original sabor, un vigoroso rasgo expresivo, popular. España es uno de los pueblos europeos que más notoriamente ofrecen esa condición, y la ofrecen en la medida en que su pueblo existe, por el poder de su espíritu tradicional —que algunos llaman "atraso"— a la uniformidad ecuménica *standard*, que va imponiendo la maquinizada civilización occidental. Nuestra civilización tiende de suyo a la uniformidad universal: uniformidad de costumbres, de técnicas, de normas, de estilos. Es su ley. Borra el colorido típico, lo absorbe todo en el gris, que es su color. Sólo queda, a veces, el matiz. Y de ahí el agudizamiento de la literatura psicológica. Tal es el caso de la Europa ultrapirenaica. Pero de España —y su hija colonial, esta *joven* América (¿hasta cuándo?...)— mantienen el reino de su colorido, su tipismo, su carácter (en el plano de lo popular, se entiende, y ahora, mayormente, en lo rural). Las ciudades, que durante el coloniaje eran muy típicas, van perdiendo progresivamente su color, uniformizándose en la estandarización; no así el campo, el territorio, tanto más cuanto se alejan del centro urbano, europeizado o yanquizado, donde ya prevalece el gris uniforme, y si bien, como ya se anota en otro

capítulo, el tipismo, de carácter territorial, se infiltra todavía en esos mismos centros avanzados, desde sus arrabales.

El costumbrismo español halló en esta América excelentes campos de cultivo propio, porque las condiciones de la vida territorial favorecen la conservación del tipismo de origen colonial, por una parte, y por otra siguen generando tipos característicos, en esa lucha de adaptación del hombre al medio. El estado de primitividad de casi todo el interior del Continente, es el mejor productor del colorido regional que alimenta la literatura costumbrista, del modelado físico y psíquico del hombre por las fuerzas telúricas. Entre el imperio de las fuerzas naturales y la tradición del coloniaje, lo característico hispanoamericano se mantiene. Y lo que se dijo de la novela española, puede decirse, más aún, de la hispanoamericana: que toda ella está, en mayor o menor grado (generalmente en mayor), nutrida de costumbrismo. Con una diferencia: que la profundización del costumbrismo en España, dirigida hacia lo interior, lo trascendente —hacia una filosofía del hombre—, en América toma dirección hacia lo sociológico, sin duda menos profunda que aquélla, porque no atañe a las esencias sino a las condiciones, pero de acuerdo con las necesidades históricas evolutivas del Continente. Así lo hallamos en la novela de mayor jerarquía, desde la instauración del Realismo literario en adelante.

El costumbrismo hispanoamericano nace en el coloniaje, tomando tres dimensiones diferentes, a veces aparte, a veces mezcladas en la misma obra: el burlesco, el poético y el sociológico. Costumbristas son ya, de tipo más bien burlesco, a fines del XVIII, bajo la norma severa del neoclasicismo, Concolorcorvo y Lizardi, dos eminencias del género, con sus famosos "Lazarillos de Ciegos Caminantes" —la una en el Plata, la otra en México— y "Periquillo Sarniento", a los que debe sumarse el español peruanizado Teralla y Landa, con su muy sabrosa "Lima por dentro y por fuera". Pero ya antes, en pleno culteranismo del XVII, el limeño Caviedes había escrito sus letrillas de "El Diente del Parnaso", satirizando atrevidamente las costumbres del Perú de la época, con lo que se presenta como un precursor de sus congéneres. Y aún debiera citarse en este ciclo al burlesco don Francisco Acuña de Figueroa, émulo uruguayo de Caviedes, si que mucho más culto, aunque floreció en la mitad del XIX y en pleno

período romántico, pero conservándose fiel a las normas literarias del neoclasicismo español en que se había formado, en las postrimerías del coloniaje.

En el período romántico, el costumbrismo tomó el carácter preferentemente poético; no burlesco, como el de cepa colonial y española, ni tampoco sociológico, como sería su tendencia posterior bajo el Realismo, sino cultivado como una pura delectación estética; el cuadro de costumbres, como la descripción de la naturaleza, válido por sí mismo, por su colorido, por su belleza, por su frescura, por su gracia, sin otra intención, y como tal, afirmación de americanismo literario. Tal le hallamos en casi toda la novela y la poesía de este período. Y hasta su misma cumbre, "Las tradiciones peruanas", de don Ricardo Palma, no obstante la vena burlesca, más bien traviesa, que corre en todas ellas, es, ante todo, evocación estética, complacencia en el color y en la gracia. Después de todo, su burla ligera no llega a ser sátira, pues carece de intención moral. Con todo, en Palma se alían y concilian lo burlesco colonial con lo poético romántico, siendo el mayor artífice del género en toda la literatura del Continente. Le falta el sentido social, que ya empezaba a imponerse en su tiempo, como lo muestran las novelas de sus conterráneos, la Matto de Turner y la Cabello de Carbonera —tan amazonas literarias entonces—, y completaría la evolución americana del género; pero tal faz severa no cabe en la índole literaria de sus "Tradiciones". Porque si bien se discierne, por cierto sin ningún menoscabo para su fama, ha de reconocerse que las "Tradiciones" son, en rigor, obra del género costumbrista, ya que su material anecdótico es sólo el sostén de la evocación pictórica de ambiente, tipos, costumbres, sin llegar nunca, tampoco, a tanto como el más adentrado de los caracteres.

Toda una profusa —y a veces valiosa— producción de índole definidamente costumbrista aparece en la segunda mitad del XIX y comienzos del XX, de la cual se destacan títulos tan notorios como "Apuntes de Ranchería", de Caicedo Rejas; "Rincón de Cuadros de Costumbres", de Vergara y Vergara; "El Mirón Cubano", de Jacinto Milanés; "Astucia, el Jefe de los Hermanos, etc.", de Luis G. Inclán; "Recuerdos de mi tierra", "Calandria", "De cepa criolla", "Alma Nativa", de Martiniano Leguizamón; "Cuentos de Fray Mocho", de Sixto Alvarez; "Una taza de Chocolate", de Juan

Francisco Ortiz; "Frutos de mi tierra", "Hace tiempo", "Cuentos de tejas arriba" y demás obras de Tomás Carraqueilla, uno de los maestros del género en Colombia y en toda América, por su calidad literaria. El repertorio abarca muchos más títulos y autores, que omitimos por limitarnos sólo a los ejemplos. Cabe anotar que, en esta producción más moderna, lo burlesco ha ido aminorando y prevaleciendo lo puramente pictórico y caracterizante —con toques poéticos—, como finalidad de género; casi el arte por el arte.

Pero lo más importante de anotar, a los fines de nuestra crítica, no es tanto la riqueza del género mismo, en su estricta definición, como ese otro hecho de la extensión del mismo a la novela y al cuento en general, en cuya composición interviene como uno de sus elementos principales, y, a menudo, preponderantes.

Aquí tendríamos que enumerar toda la novela y el cuento, de uno a otro extremo, a través de toda su historia y su evolución estética, pues la que más la que menos, tiene una carga específica de costumbrismo, y el colorido —el colorido regional— es, a menudo, lo que más importa en ella, lo que la valoriza. Aun a algunas de las más notables, si se les quitara lo que contienen de constante pintura de tipos y costumbres, quedaría poco. "Don Segundo Sombra" —una de las modernas— puede servir de ejemplo. El costumbrismo poético es su sustancia, y en él consiste su arte. De psicología —de psicología de caracteres— sólo contiene, quizás, al fin de cuentas, dos o tres páginas (64 y 65 de la octava edición, Losada, 1948): aquellas en que Güiraldes, por boca de su relator —el, en parte autobiográfico, chico Cáceres— define y alaba a Don Segundo Sombra. Todo el resto de la narración es pintura costumbrista, de tono poético, y de la cual se ha eliminado expresamente todo realismo crítico, siendo esta una de sus debilidades como novela. No insistimos ahora en su comentario, que se ha de ampliar en otros capítulos, limitándonos a esta indicación *ad hoc* y pasando a otros ejemplos, tomados casi al azar entre las obras más famosas de la novelística continental.

De "María", la de Isaac, dijimos ya que, aun cuando no pueda ser definida como novela de costumbres, lo cierto es que el cuadro de las costumbres y la pintura del paisaje evocados por una sensibilidad poética, constituyen su mayor interés. "Ismael", de Acevedo Díaz, interesa en gran parte, por la magistral pintura

de tipos y costumbres de una época, la de las luchas por la independencia y el alzamiento gaucho, en la región del Plata, y ello, aun cuando el vigor dramático de las escenas y el soplo epopéyico que, en general, inspira la composición de la obra, la levanten a un plano mayor de significación literaria. "La Gran Aldea", de Lucio Vicente López, iniciación de la escuela realista en el Plata, es, ésta sí definidamente, una novela de costumbres, pero de ciudad, la de Buenos Aires hacia fines del XIX, pues ya sabemos que la mayoría lo son de campo. También la "Amalia", de Mármol, es novela de ciudad, la del Buenos Aires romántico del tiempo de Rosas, sin duda de más fuerte colorido típico que el de López, que ya empezaba a ser cosmopolita y europeizante; pero la de Mármol no es de costumbres —aunque la pintura de ambiente sea uno de los valores del libro—, siendo aquéllas sólo la escenografía de su drama histórico.

*
* *

A estos respectos habría que anotar otro fenómeno, esta vez no acerca de la obra misma o de su autor, sino acerca del lector, de su público. "El Forastero", de R. Gallegos, ha estado muy lejos de alcanzar la difusión y la fama de "Doña Bárbara". Ello se debe no sólo a que ésta sea superior, como novela, a la otra, admitiendo por ahora que lo sea, sino que creemos que interviene otro factor. "Doña Bárbara", como novela territorial es de mayor colorido típico que la otra, de mayor originalidad característica. Y lo que el lector —el crítico— de la novela hispanoamericana requiere, es precisamente esto ante todo: lo típico, lo característico, lo geohumano, lo determinado por el poder de su realidad telúrica y ancestral; y no sólo en la propia América, sino en el extranjero; al lector europeo o yanqui lo que le interesa de lo americano es lo típicamente territorial, reflejado en su literatura, lo que quiere es que la novela dé eso; y eso es lo que la novela le ha dado, hasta hoy, en todas las modalidades y jerarquías, desde lo grandemente poemático hasta lo simplemente costumbrista.

La Narrativa hispanoamericana fue y sigue siendo, desde el siglo pasado, principalmente territorial. Lo interesante en la lite-

ratura europea es lo humano; en la americana es lo telúrico. Y así será mientras la tierra no sea dominada por el hombre (como lo ha sido en otros continentes), y su potente, imperiosa primitividad, no sea vencida por la civilización. En eso estamos. Mas, ¿no interviene también en ello algún factor puramente literario? Si la novela territorial es más original y fuerte que la civilizada, es decir, la de ciudad, ¿no se debe, en parte, a que ha fallado la facultad necesaria para dar a este tema el valor que tiene el otro? ¿Por qué, si han podido escribirse grandes novelas de campo, no se han escrito de ciudad? La materia, en uno y otro caso, ¿no es igual para el arte del novelista, puesto que el novelista no lo hace su materia sino su arte? Aquí hemos de responder a una pregunta-clave. La novela de ciudad requiere ser fundamentalmente psicológica; su interés, su sentido, su valor, no están en la pintura de la vida exterior, sino en la profundización de la interior. No es, en ésta, el ambiente, los tipos, las costumbres, lo que principalmente importa (eso es lo complementario), sino el análisis de los procesos anímicos, los problemas de índole moral, la fenomenalidad del espíritu, en fin, en lugar de la fenomenalidad geosociológica. Y nuestros narradores, ya hemos visto, así los grandes como los chicos, han demostrado ser excelentes pintores de la vida exterior, fuertes escritores objetivistas, pero poco psicólogos; sus obras son capaces de trasuntar los grandes problemas de índole social, pero no los de orden espiritual. Algunos, pocos, cultores de esta última modalidad se han dado en estos últimos años en algunos de sus centros de mayor clima de civilización: en el Plata, por ejemplo, de donde pueden citarse nombres como los de Mallea, Borges, Marechal, Hernández, Onetti, Sábato, etc., representantes de un sector minoritario, ya no realista. Títulos como "La bahía de silencio", "Fiesta en Noviembre", "El Aleph", "El Caballo Perdido", "La Vida Breve", "Adán Buenos Aires", "El Túnel", "La Sobreviviente" (podría agregarse, entre otros que ahora no tenemos presentes, "Hombres en Soledad", de Gálvez), son indicio de que ese tipo de narrativa como la europea, ha llegado ya a encontrar un punto de madurez humana en el verdor agreste del conjunto.

Ese conjunto, cuyo verdor de campo, de selva, de río, adentra a menudo rojo sombrío de sangre, de ruda instintividad humana, de erótica primitiva, y también mucho de doloroso drama social,

está representado por los títulos más difundidos de la narrativa realista contemporánea (porque, como ya se ha anotado, el realismo sigue siendo la tónica de la narrativa, en general). En "Tempestad de los Andes", de Valcárcel; "Huasipungo", de Icaza; "El mundo es ancho y ajeno", de Ciro Alegría; "Plata y Bronce", de Florencio Chávez; "Pueblo sin Dios", de César Falcón; "Balseros del Titicaca", de Emilio Romero; "Sumac-Huallpa", de Humberto Matta; "El resplandor", de Mauricio Magdaleno; "El Indio", de López y Fuentes; todas ellas recios trasuntos de costumbres y caracteres indígenas y de la vida primitiva y penosa en los pueblos de los Andes, inspiradas siempre por un hálito de reivindicación racial y social, a veces de tendencia marxista; o tales como "Los de Abajo", de Azuela; "El Aguila y la Serpiente", de Martín Luis Guzmán; "Sangre en el Trópico", de Hernán Robledo; "Aluvión de Fuego", de Oscar Cerruto; "Sangre de Mestizos", de Augusto Céspedes; sombríos cuadros de las revoluciones y las guerras, pinturas del caudillismo militar y de masacres políticas, impregnados de un amargo sentido de pesimismo o de denuncia; o tales como "El Tungsteno", de César Vallejo; "La Pampa Trágica", de Víctor Domingo Silva; "Nuestro Pan", de Gil Gilbert; "Colombia, S. A.", de Antonio García; "Oro y Miseria", de Arango; "Los Hombres Oscuros", de Nicomedes Guzmán; "Hombres sin tiempo", de Díez Canseco; "La Fábrica", de Sepúlveda; "Canal Zone", de Aguilera Matta; "Sub-Sole", de Baldomero Lillo; "Puerto Hambre", de González Trillo; "Camarada", de Humberto Salvador; cuadros sombríos, a menudo brutales, de la explotación del proletario nativo por el capitalismo empresario, a menudo extranjero, y en los que, a través del colorido de carácter regional, se plantea siempre un problema sociológico (en parte universal, en parte especialmente americano). O tales como "La Candidatura Rojas" y "Casa Solariega", de Armando Chirveches; "El Hombre de Hierro" y "El Hombre de Oro", de Blanco Fombona; "Beba" y el "Terruño", de Carlos Reyles; "Madre América", de Max Dickmann; "El señor Presidente", de M. A. Asturias; "Casa Grande" y "Tronco Herido", de Orrego Luco; "Odisea de Tierra Firme" y "Registro de Huéspedes", de Picón Salas; "Náufragos de la Tierra", de Castañeda Aragón; "El desencanto de Miguel García", de Benjamín Carrión; "Humo del Sur", de Marta Brunet; "Paralelo 53, Sur", de Juan Marín; "La Cosecha", de Osorio Lizaraso; "Cró-

nica de un Crimen" y "Crónica de la Reja", de Zabala Muñiz; "La Raza", de Montiel Ballesteros; "El Inglés de los Güesos", de Benito Lynch; obras todas que se significan por la fuerte pintura de caracteres, tipos y costumbres regionales, al par que por su fondo de problematismo social, propio de la realidad americana.

A estos títulos que acaban de citarse (el pequeño catálogo es inevitable en estas reseñas), correspondientes a la época contemporánea —es decir, dentro del novecientos— habría de agregar todavía algunos, de la segunda mitad del siglo pasado, no menos notorios en su tiempo y aun en éste, tales como "En la Sangre", de Cambaceres; "Beba", de Reyles; "Aves sin Nido", de Clorinda Matto de Turner; "Doña Sol" y "El Conspirador", de Mercedes Cabello de Carbonera (éstas, las dos valerosas novelistas peruanas e hispanoamericanas del XIX), y otros, similares, cuya nómina omitimos por demasiado extensa, limitándonos en este punto, como en todos, a dar sólo algunos ejemplos. Y lo hacemos sólo por comprobar cómo —en ellas y en las anteriores, y en las otras muchas que no se citan— el sentido sociológico, en algunas agudizado hasta la tesis, atraviesa un rico filón de materia territorial humana, pero manteniéndose psicológicamente en el plano de los caracteres; de los caracteres nacionales, regionales, territorialmente determinados (dentro de la Geografía Humana), no en el plano de los universales, como ocurre generalmente en la novelística europea de ese tipo.

Claro es que, en ciertos casos, esos caracteres nacionales, geohumanos, territorialmente representativos, pueden también ser, en el fondo, universales; pero, tratándose de la novelística hispanoamericana, ese fondo de universalidad hay que ir a buscarlo dentro de muy densas encarnaduras de índole regional, y tanto más difíciles de desentrañar, cuanto que los conflictos sociales o morales que condicionan su actuación y sus actitudes son también de un carácter típicamente nacionales; problemas y conflictos relacionados directa e íntimamente con los factores étnicos, económicos, históricos, políticos, de cada una de las regiones en que la obra literaria se produce.

Lo característico nacional, dentro de lo sociológico, también nacional —o, a la inversa, no alterándose el resultado—, son los dos grandes puntos de apoyo, mejor, los dos polos de eje de la narrativa continental, desde mediados del XIX. Y así lo hallamos

en aquellas primeras obras realistas que hemos citado. Dejando de lado "La Gran Aldea", de Lucio Vicente López, que ya se define a sí misma en el subtítulo: "Costumbres Bonaerenses", como obra de tipo netamente costumbrista (aunque su costumbrismo asuma un tono de severa crítica moral y social); pasando también sin mayor comentario junto al "León Zaldívar", de su contemporáneo Carlos María Oçantos, por cuanto, en esta obra, el argumento es lo de menor entidad, concentrándose su mayor interés en el cuadro de ambiente nacional, en su pintura de tipos y costumbres (como en todo el largo resto de la producción de este autor, tan fecundo como longevo); anotemos que "En la Sangre", de Cambaceres, se presentan en la novelística los conflictos morales y sociales propios del fenómeno de la inmigración europea al Plata, que es el hecho sociológico más característico de la segunda mitad del XIX. Y naturalmente, los caracteres actúan en función de ese conflicto, típicamente argentino. En "Aves sin Nido", de Clorinda Matto de Turner —novela precursora—, se plantea por primera vez, en toda América, el problema del indio, especialmente andino, encarado en su terrible realidad social, y en este caso unido a otro problema, también muy típico, el de la tradicional influencia en la vida hispanoamericana del siglo pasado de la herencia colonial. Esta ilustre escritora que afrontó y sufrió, al igual que su coterránea y colega, la Cabello de Carbonera, las consecuencias de su veracidad literaria, es la precursora de la novela social americana, y también, y más precisamente, de la novela indigenista, de espíritu reivindicatorio, en la que más tarde han de culminar Arguedas, con "Raza de Bronce", Jorge Icaza, con "Huasipungo"; de Valcárcel, con "Tempestad de los Andes", y otros notorios narradores ya citados.

"Blanca Sol", "El Conspirador" y "Los amores de Hortensia", de la segunda de estas escritoras nombradas (cronológicamente iniciadoras del realismo en Hispanoamérica, por sus estudios "La Novela Moderna" y "El Conde León Tolstoy"), desarrollan asimismo argumentos y tesis de carácter típicamente peruanos, si bien pasamos de la montaña y la hacienda, con su fuerte colorido regional, al ambiente cortesano y burgués de Lima, con sus tipos y costumbres no menos característicos; pues Lima y otras ciudades americanas del Pacífico, conservaban íntegramente, en el siglo pasado, el color y el sabor peculiarísimos de su tradición

colonial, hispanocriolla. En rigor de estimativa literaria, lo más interesante que hay en la obra de estos escritores del XIX, como en la de sus herederos del XX, es, siempre, la pintura de ambiente típico, el costumbrismo. Pero no pueden desdeñarse, como elementos de valor igualmente característico, los problemas sociales que plantean, y no ya en el plano social, extraliterario, sino en el de la propia literatura, pues integran el trasunto artístico de una realidad, tanto como sus tipos, costumbres y paisajes. Y lo que decimos de aquellos del pasado, lo decimos igualmente de estos del presente; pues aparte de que, en general, los problemas mismos no han cambiado mucho en medio siglo, la vigencia de su concepto como elementos literarios característicos es permanente. La realidad social o política que trasuntan "Doña Bárbara", "Huasipungo", "El Aguila y la Serpiente", "El señor Presidente", "Los de Abajo", "La Candidatura Rojas", etc., forma parte del cuadro de caracteres, con sus determinantes territoriales e históricas, que es la materia original de la narrativa hispanoamericana, y en cuya especial elaboración los escritores de esta parte del mundo ponen a prueba su maestría.

La crítica valorativa que, en general, puede hacerse acerca de este tipo de literatura —situándose en el plano estrictamente, específicamente literario—, ha de moverse sobre el principio estético de cuidar que los elementos sociológicos de una obra no se deslicen por el plano inclinado de la sociología, para convertirse en tesis, en prédica, en discurso, desvirtuando así la índole de la obra. Forzoso es reconocer que, a menudo, los autores que tratan tal material social se deslizan por ese plano, peligrosamente inclinado, e incurren, en mayor o menor grado, en ese pecado antiartístico. A muchas obras llenas de valores se les puede imputar, desgraciadamente, este defecto que, en parte, las rebaja. Pero, entre la pura objetividad "sin concepto" y la prédica desvirtuante, hay un término de equilibrio artístico, que es, precisamente, el del sentido simbólico de las realidades, que tampoco puede faltar en escritor que tenga la profundidad necesaria.

Con respecto a este problema literario —y sin entrar ahora a tratarlo especialmente, cosa que procuraremos hacer en otro capítulo—, cabe observar que obras tan altamente considerables como "Doña Bárbara", "Huasipungo", "El Tungsteno" y otras (y en el siglo pasado, entre otras, las ya también citadas "Doña

Sol" o "Aves sin Nido"), sufren su carga, por momentos muy pesada, de tesis sociológica, y algunas hasta de prédica. Un punto de equilibrio lo hallaríamos en "Raza de Bronce", por ejemplo, novela tan profundamente social como la que más (Arguedas es, también, historiador y sociólogo de los más importantes), pero en la cual, el sentido social de los hechos está virtualmente *implícito* en la narración misma, que es como tiene que estar para la propiedad de la novela. Su forma *explícita:* he ahí lo que pesa e incómoda, cuando no desvirtúa. En "Doña Bárbara", por ejemplo —cuyos grandes valores literarios están fuera de discusión— tropezamos, empero, demasiado frecuentemente, con párrafos explicativos que hubieran podido omitirse para mayor gloria de la novela. (Incluso pudieron omitirse las líneas finales, escritas por el patriota pero no por el novelista; al frente, aparte, como dedicatoria, como acápite, hubieran estado, tal vez, más en su lugar.) Pero de todo esto conversaremos con mayor amplitud más adelante.

V

Así pues, aquello que un lector inteligente, dotado de elemental sentido crítico, percibe ante todo en la narrativa hispanoamericana, sea de cualquiera de sus países, como rasgo característico común y distintivo con respecto a otras literaturas occidentales, es su temática específicamente regional, trasunto y expresión de aquellas formas de vida más típicamente suyas, determinadas por los factores de la realidad geográfico-histórica que le es exclusiva. Este es su común denominador.

Paisaje, costumbres, caracteres, conflictos, problemas, son, en efecto, exclusivamente suyos, pues sólo se dan en sus propias condiciones de vida. Si tal es el caso de casi toda la producción literaria americana, lo es más especialmente de la narrativa, desde las postrimerías del coloniaje hasta mediados de este siglo. Empieza en "El Lazarillo de Ciegos Caminantes", del incógnito Concolorcorvo, la colorida y sabrosa crónica de tierras y gentes de la región peruano-platense, y en el "Periquillo Sarniento", la aguda sátira costumbrista del mexicano Lizardi, obras en que la modalidad picaresca española se halla aún viva en los escritores coloniales, hasta llegar a "Raza de Bronce", "La Vorágine",

"Doña Bárbara", o "Don Segundo Sombra", hitos del realismo épico contemporáneo, pasando por "María", "Amalia", "Las Tradiciones Peruanas" o "Ismael", jalones del Romanticismo del XIX. Cítanse estos títulos sólo a modo de ejemplo; la nómina abarcaría varias páginas; como que, en suma, comprende la casi totalidad de su narrativa.

Mas por el predominio que sobre los caracteres propios de esta temática ejerce la realidad territorial, en su triple complejo racial, telúrico, político, gran parte de esta narrativa hispanoamericana se define, en su sustancia ya que no en su forma, como una Geografía Humana, por la que ésta se introduce en el plano sociológico en cuanto determinante de una fenomenalidad característica. Ello la diferencia así, categóricamente, de la europea, y aun de la norteamericana, cuyo substrato correspondería más bien a la Psicología.

Se trata, evidentemente, en general, de dos tipos de literatura, correspondientes a dos climas culturales distintos. (Y en esto del *clima,* sí puede ir implícita cierta afirmativa alusión al viejo determinismo taineano que, en este caso, demuestra su vigencia relativa.) Lo sustancial de la narrativa europea es, en verdad, el hombre en sí mismo, con sus complejidades psíquicas y sus problemas morales, actuando en el medio de la civilización. Por ello es una narrativa esencialmente psicológica y de sentido universal. La hispanoamericana es, en cambio, predominantemente telúrica, nacional. No es que falten en ella conflictos psicológicos y morales, pues si no no habría novela ni cuento posibles; pero ellos se refieren, casi siempre, a modalidades y problemas directamente relacionados con la realidad nacional, regional, geográficohistórica.

Aquello que en la narrativa europea se halla de carácter nacional, a veces fuertemente marcado, como en la novela rusa, es sólo el continente, una envoltura circunstancial de la universalidad de su contenido. Al menos así ocurre con la gran novelística; Dostoievsky, y el mismo Tolstoy, no interesan tan profundamente y no alcanzan su significación, fuera de Rusia, por lo que tienen de típicamente rusos, sino por lo que tienen de categóricamente universales. Y en cuanto a los franceses, los ingleses, los alemanes y demás pueblos, sean del pasado o del presente, sólo trasuntan

en sus obras el mínimo necesario de carácter nacional, ambiental, que da lugar a la universalidad psicológica.

Compréndese que esta parte necesaria de lo característico de cada pueblo o región corresponde a lo concreto del arte narrativo, puesto que éste no puede ser abstracción simbólica sino, ante todo, intuición de lo viviente. Y porque es, ante todo, intuición de lo viviente y no abstracción simbólica (aunque incluya lo simbólico, desde luego), es que la narrativa hispanoamericana, distintamente a las otras occidentales, se sustancia en una temática específicamente continental, pues el hecho humano aparece, en su clima, rigurosamente condicionado por las determinantes poderosas de su geografía y de su historia.

Y bueno es, asimismo, anotar las diferencias que, a este respecto, presenta la narrativa entre ambas Américas, la indo-ibérica y la sajona. También ésta, la sajona, suele ser de carácter más nacional que la europea; hay en ella, a menudo, mayor presencia de rasgos característicos de una realidad ambiental determinada, de un modo de vida peculiar a los Estados Unidos. Pero, con gran diferencia. El medio general de aquellos Estados (salvo alguna región todavía primitiva y pintoresca, como el Far West ganadero, que tanto tema ha dado al cine) está condicionado por el maquinismo, por la técnica, es decir, por la civilización, aunque sea en sus formas más materiales, al revés del medio general de la América hispana, que trasunta su novelística, condicionado, predominantemente, por las fuerzas telúricas y ancestrales.

El ritmo de vida mecanizada y las formas tecnificadas de la cultura, han suscitado, por otra parte, un estilo narrativo correspondiente, pero que ha tenido influencia universal, por ser universales la maquinísta y la técnica, y, en general los modos de vida que ello instaura. La universalidad de la narrativa norteamericana proviene de la universalidad de su fenomenología, y se manifiesta, así en el trasunto de sus realidades como en el dinamismo de su estilo. Si novelistas tales como Dos Passos, Faulkner o Miller ejercen sugestión sobre lectores y escritores de todo el mundo —hallándose sus trazas en la narrativa europea de última data—, es que, precisamente, representan un agudo fenómeno de técnica literaria. Y ello, aunque surjan a su faz esos otros fenómenos de "barbarie vertical", que también son característicos de la crisis actual de la civilización y, por tanto, ecuménicos. Lo bárbaro que

aparece en la narrativa hispanoamericana es de otra índole, es lo suscitado por las fuerzas primarias del territorio, lo del hombre "vuelto a la naturaleza", a un estado psicosocial primitivo, con toda la gradación que va desde lo simplemente pintoresco del costumbrismo popular hasta el imperio trágico de las potencias telúricas y ancestrales.

Y además está de por medio el fenómeno del mestizaje, que los EE.UU. no conocen, el influjo de sangres primitivas, la india en la cordillera, la negra en las regiones tropicales. ¿Puede desdeñarse el hecho de que en ciertos países, Bolivia, Perú, Ecuador, el antiguo Tahuantinsuyo, el elemento racial indio y mestizo llega a dos tercios o más de su población, máxime teniendo en cuenta que esa nueva tipificación étnica se opera en condiciones de primitividad de vida, en medio de aquel crudo imperio de las potencias telúricas a que aludimos y proliferando en la pobreza, la incivilidad, el analfabetismo, la dura servidumbre económica?

Nada de esto, que tan abundante y preferido tema da a la Narrativa típica hispanoamericana, se da ni en la vida ni en la literatura de la América sajona. Allá toda realidad es distinta. Los EE. UU. tienen de común con Europa, su raza blanca y su medio social dominado por la técnica, aunque les diferencia, en parte, la ausencia, en el lado americano, de aquellas herencias y tradiciones seculares latinas, medievales, humanistas que dan sus esencias espirituales a la vida y al arte europeos. El hombre y la civilización son los virtuales dueños del medio. En Hispanoamérica el medio domina al hombre y a su civilización. No sólo sus fuerzas telúricas lo dominan, sino también las de sus mezclas étnicas. Así se diferencian profundamente sus literaturas, en cuanto ellas dependen de los factores de su realidad.

Si ahora sólo estudiamos estos factores, atengámonos a ellos; pero bueno es recordar que, como ha de verse en su capítulo, no concurren en menor grado a establecer esas diferencias literarias profundas, los otros, los que provienen de la cultura, por igual tan distintos; latinismo y sajonismo, catolicismo y protestantismo, los cuales, en íntima complicidad con los primeros, determinan que, casi en una misma época, los poetas representativos de ambos continentes sean, en el Norte, Walt Whitman, y en el Sur, Rubén Darío.

El signo de la narrativa europea y norteamericana es la ciudad, en ella misma y en lo que ella determina en la vida del

territorio, por su imperioso influjo "tentacular". El signo de la narrativa hispanoamericana es la tierra, el territorio, sus potencias caracterizantes, su problemática geosocial. El personaje representativo europeo —en su literatura— es el hombre de las ciudades, el civilizado, y a menudo el supercivilizado. El personaje hispanoamericano, en cambio, es el hombre de la pampa, de la selva, de la montaña, de la sabana, del plantío; el hombre de los países dominados, absorbidos por las fuerzas telúricas primitivizantes del territorio, donde las ciudades y su civilización viven y avanzan en una tremenda lucha dialéctica con la potencialidad geosociológica.

Sin recurrir a —e incurrir en— términos de excesivo materialismo histórico, ya hemos anotado la fundamental diferencia que existe entre el tipo de una sociedad de economía industrializada y de naturaleza domada por la técnica, humanizada, como son la europea o la norteamericana, y una sociedad de economía puramente extractiva, de exportación de materias primas —y ello al par de lo indomado e imperioso de su geografía —, como lo es casi toda la hispanoamericana, desde México hasta la Patagonia. Continente todavía semidesierto y semisalvaje, donde un régimen de tradicional feudalismo hacendístico —sea pastoril, agrícola o minero— impone en su mayor parte sus caracteres sociales y determina principalmente su fenomenología política, fuerza es que dé expresión a una literatura y mayormente a una narrativa que tenga centro y acento en lo territorial más que en lo ciudadano, en lo primitivo más que en lo civilizado, en lo sociológico más que en lo espiritual.

No habiendo cambiado mayormente, desde hace un siglo, las condiciones generales de su vida, es natural que, a mediados del siglo XX, como a mediados del XIX, sean su realidad territorial, su geografía humana, su sociología, las que impongan a la literatura narrativa sus modalidades y sus temas, y que esto sea, precisamente, uno de los principales factores que asignan al conjunto de su producción un denominador común.

Ya se ha visto la diversidad de ambientes y condiciones geográficohumanas en la extensión territorial del Continente, que abarca todos los climas, de la trágica selva tropical, el "infierno verde" del caucho y de las fiebres que nos pinta Rivera en "La Vorágine", a las tierras bajas y calientes donde el negro cultiva



los inmensos plantíos; y de la masa pétrea y desolada de los Andes, de entraña rica en minería, lugar del indio taciturno y sufrido, escenario de "Raza de Bronce" y "Huasipungo", a la abierta y bravía desnudez de los llanos ganaderiles, cuya reciedumbre ecuestre nos da "Martín Fierro" o "Doña Bárbara". Mas se comprueba que tal diversidad de ambientes, condiciones y caracteres, al parecer desde fuera factor de diferenciación literaria, genera verdaderamente una identidad de fondo. Toda esa diversidad relativa de motivos se resuelve en la misma modalidad narrativa. El gaucho de las pampas o el llanero de las sabanas, el indio minero de la cordillera, el cauchero de la selva tropical, el peón del obraje o el ingenio azucarero, todos son, frente a la civilización, el mismo tipo de hombre rudo, primitivo, el que da carácter y sello a una narrativa. Compréndese así también que, respondiendo al carácter de su contenido, el objetivismo realista sea la actitud y la modalidad predominante en el escritor.

*

* *

Esta posición realista y regional de la narrativa hispanoamericana en conjunto, se acusa más netamente y se comprende en su más exacta dimensión si, del parangón con la europea, se pasa a enfrentarla con la estadounidense. La novelística norteamericana presenta ciertos rasgos comunes con la del Sur; también en ella, si bien no el predominio de los factores territoriales, telúricos, sí el trasunto de los elementos sociales característicos de su vida, de su medio, esos que hacen de los Estados Unidos un mundo tan distinto al de Europa, es lo que caracteriza sus motivos propios. Algunos relatos de sus zonas sureñas, más tropicales, los de Faulkner, por ejemplo, presentan muchos puntos de semejanza sustancial con los regionales de esas zonas correspondientes de esta otra América, en la rudeza y violencia de los caracteres, en la primacía de tipos humanos y conflictos pasionales en que la instintividad actúa en modo primario, en que la cruda primitividad psicológica y ambiental es parienta de la que ofrecen narraciones contemporáneas de Venezuela, Ecuador, etc. Así también, en región más al Norte, John Dos Passos, luso-yanqui, ha novelado la vida de las grandes urbes tentaculares, las de mayor densidad de

dinamismo y tecnificación, fenómeno éste que no es privativo de los EE. UU., sino tendencia incontrastable de la civilización occidental en la que aquella potencia prevalece; pero sí alcanza en ellas su grado máximo de intensidad, de agudización, desconocido en Europa y que configura su idiosincrasia gigantesca. "Manhattan Transfer", "Paralelo 42", "El Gran Dinero" y otras, son novelas en que el protagonista ya no es un personaje, un hombre, sino una ciudad, una sociedad entera, una época, un ente colectivo y anónimo, "monstruo de mil cabezas" y mil latidos; el hombre absorbido, arrebatado en el conjunto del dinamismo gigantesco —orquestal— cuyo signo puede ser el rascacielo. Sus personajes aparecen y desaparecen, entran y salen por sus puertas —por sus páginas— como llevados y traídos en los remolinos de ese movimiento incesante, creciente; son piezas de esa mecánica social; cierto que esto representa ya un tema de sentido universal, y no sólo yanqui, aunque en él predominen las características nacionales, máxime cuando se experimenta en ello la tremenda angustia solitaria del hombre en medio del torbellino humano. Pero lo que da mayor poder de sugestión y universalidad a las novelas de esos autores norteamericanos —como asimismo a obras de sus dramaturgos, que trasuntan caracteres idénticos— no es el simple trasunto de esa vida, sino la originalidad de sus formas literarias, sus novedades de composición, sus invenciones técnicas. Las de Dos Pasos, sobre todo —asimilando y combinando procedimientos propios del cinematógrafo, de la radiofonía, del periodismo, de la propaganda—, ya nada tienen que ver con las formas tradicionales del género. El y los otros, buscan y logran dar la multiplicidad y la simultaneidad de elementos y estados de conciencia, que integran (y desintegran) la realidad cotidiana en ese medio. Además, y complementariamente, pasan también del plano de conciencia racional al de la subconsciencia, alternando subjetivamente el orden tempoespacial de los hechos y las imágenes (descubrimiento éste que en verdad corresponde a la novelística europea contemporánea). En tal sentido se cuentan entre los grandes innovadores, de influencia universal.

Eso, en cambio, no ocurre en Hispanoamérica. Su narrativa, carente de invención técnica, se mantiene más o menos fiel al orden tradicional del relato; el realismo tridimensional prosigue

en ella su lento curso histórico, y poca diferencia de composición hay entre sus mejores obras contemporáneas y las que se dan en los grandes maestros de la novelística del XIX. Algunos ensayos del nuevo arte de novelar (que para los conservadores es *desnovelar*) —de los que luego hablaremos— se han producido en estos últimos años como excepciones, sin alterar todavía la fisonomía del conjunto.

*

* *

En mayor testimonio de estas observaciones tenemos este pequeño catálogo, citando muy sucintamente y un poco al azar de entre lo más notorio de la producción narrativa (novela y cuento) de estas últimas décadas, e indicando, para mayor concreción, su motivación temática:

Del indio: "Balseros del Titicaca" (1953), "12 novelas de la selva", por Emilio Romero (sociólogo, autor de estudios como "Geografía económica del Perú", "El Descentralismo", etc.); "Tempestad en los Andes" (1928), por Luis E. Valcárcel; "El amauta Atusparia", por Ernesto Reyna; "Pueblo sin Dios" (1928) y "Plantel de Inválidos" (1920-28), por César Falcón; "La Serpiente de Oro" y "El mundo es ancho y ajeno" (1935-45), por Ciro Alegría; "Cumbrera del Mundo", por P. Barrantes Castro; "El Tungsteno" (1930), por César Vallejo; "Sima Fecunda", por Ricardo Guzmán; "Sangre de Mestizos" (1936), de Augusto Céspedes; "Aluvión de Fuego" (1935), de Oscar Cerruto (ambas últimas sobre la Guerra del Chaco, entre Bolivia y Paraguay); "Don Goyo" (1931), por Aguilera Malta; "Yunga", de Alberto Gil Gilbert; "Los sangurimas" (1934), por J. de la Cuadra; "Plata y Bronce", por Fernando Chávez; "Barro de la Sierra", "Huasipungo" y "Huirapamuschas" (1933-48), por Jorge Icaza; "El mundo es ancho y ajeno", de Ciro Alegría, terminando así con el más reciente de ellos. Anotemos que toda esta producción de tema indígena es, también, de tendencia implícita o explícitamente social y reivindicatoria, a menudo de inspiración marxista.

De tema social proletario, revolucionario, dentro del colorido regional: "Náufragos de la Tierra" y "Papeles de la Huelga" (1931), por Castañeda y Aragón; "Colombia, S. A." (1934), por

Antonio García; "Canal Zone", por D. Aguilera Malta; "Trabajadores" y "Camaradas" (1936-38), por Humberto Salvador; "La Beldaca" y "Muelle" (1933-36), por Alfredo Pareja; "El Tungsteno", de César Vallejo; "En las calles", de J. Icaza; "Paralelo 53, Sur", por Juan Marín; "Hijuna" y "La Fábrica", por C. Sepúlveda Leyton, etc.

De la Revolución Mexicana, tema indígeno-social-político: "Los de Abajo", "Los caciques", "Las Moscas" y otras (1930 a 35), de Mariano Azuela; "El Aguila y la Serpiente", "La sombra del Caudillo", etc., de Martín Luis Guzmán; "Campamento", "Tierra", "Mi General", "El Indio" (1931-35), de López y Fuentes; "Vámonos con Pancho Villa", "Si me han de matar mañana", "El feliz cabecilla" (del 31 al 35), de Rafael E. Muñoz; "Los Fusilados", de Campos Alatorre; "Cartucho", de N. Campobello, etc.

De motivación puramente costumbrista, pictórica, siempre dentro del carácter de primitividad psicológica y territorial, en su mayoría del campo, a veces del pueblo o arrabal: "El casamiento de Sancha" y "Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira" (1905-10), por Roberto Payró; "Los Caranchos de la Florida" y "El inglés de los güesos" (1916-24), por Benito Lynch; "Madre Tierra" (1926), por Dickmann; "Campo", "Gaucha" y "Gurí", por Javier de Viana (hacia 1900); "Beba", "El terruño", "El Gaucho Florido", por Carlos Reyles (de 1896 a 1930); "Crónicas de un Crimen" y "Crónicas de la Reja" (1921-30), por J. Zavala Muñiz; "La Carreta", "El Paisano Aguilar", "El Caballo y su Sombra" y otras, por Enrique Amorín (de 1924 al 50); "Cuentos uruguayos", "Alma nuestra", "La Raza", "Luz Mala", "Fábulas", "Gaucho Tierra", etc. (de 1922 a 1950), por A. Montiel Ballesteros; "Sub sole" y "Sub terra", de Baldomero Lillo (de 1900 a 1923); "Un Juez Rural", por Pedro Prado (1924); "Cuentos del Maule", "Cuna de Cóndores", "El Aguilucho", "On Panta", "Zurzulita", por Mariano Latorre (1912-35); "Casa Solariega", "Flor del Trópico", de Armando Chirveches (1916-26); "Pax", por Lorenzo Marroquín; "Los Abuelos", "En este País" (1909-16), por Urbaneja Achelpohl; "La Manigua sentimental" y "Tierra Adentro", de Jesús Castellanos (1900-1912); "La Sangre", de Tulio M. Cestero, y muchas más, no menos ejemplares, que dejamos por ahora en el tintero, por no alargar demasiado esta nómina

temático-caracterológica. Aún faltaría, sin embargo, mencionar aquellas obras que tratan especialmente el tema de la realidad política, tales como "El Conspirador", de Mercedes Cabello de Carbonera; "La Candidatura Rojas", de Armando Chirveches; "Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira", de Roberto Payró; "El señor Presidente", de Miguel Angel Asturias, en las que se traza al par del cuadro de ambiente una crítica acerba, sin llegar al grotesco colorista de Valle-Inclán, en su incursión en la temática americana con el esperpento "Tirano Bandera", y advirtiendo aún no olvidar en tal nómina los en ella ya implícitos títulos famosos, reiteradamente citados en estas hojas; "Raza de Bronce", "La Vorágine", "Doña Bárbara", "Don Segundo Sombra" y demás de este siglo, así como los antiguos y no menos famosos de la estirpe romántica del XIX; por ejemplo, "Ismael".

Cierto que hay también, frente a ésta, una narrativa de motivación civilizada, que trasunta caracteres, costumbres, conflictos propios del ambiente de las ciudades, del núcleo de cultura occidental que existe en mayor o menor grado en todos los países del Continente. Pero esta misma literatura de ciudad se diferencia grandemente de la europea o norteamericana, porque la vida de las ciudades de esta América —exceptuando hasta cierto punto los dos o tres centros de mayor extensión y densidad cosmopolita, como Buenos Aires, es de muy distinto metabolismo social que el de las ciudades europeas o norteamericanas.

La ciudad hispanoamericana, centro y órgano de la civilización, está en gran parte condicionada por el tenso y constante juego dialéctico con la primitividad bárbara del territorio. Tanto o más de lo que ella influye sobre la realidad territorial, semicivilizándola, en lento y difícil avance, esta realidad pujante influye sobre ella, se introduce en su seno. La circulación vital continua y necesaria entre ambas entidades, provoca un intercambio de elementos cuyo resultado es una característica continental. México, D. F., Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Santiago, son, según su región, las capitales del llano, de la cordillera, de la hacienda, de la mina. Todo viajero por países hispanoamericanos tiene neta impresión de que, en cuanto se aparta del pequeño núcleo céntrico y brillante de las ciudades hacia sus barrios, su parte más extensa, empiezan a envolverle las formas típicas del territorio, los caracteres y el colorido de su primitividad. El su-

burbio es ya semibárbaro. A veces no es necesario desplazarse mucho; el mismo suburbio viene al encuentro del viajero, se cuela por sus calles céntricas, de modo que da la sensación de que todo aquel brillante núcleo civilizado, europeizado, es sólo un conjunto de apresuradas bambalinas donde se representa la comedia de la civilización.

La misma Buenos Aires, la más populosa, europeizada y cosmopolita de las grandes ciudades hispanoamericanas, no puede disimular que es la capital de su vasto territorio, aún en gran parte desierto, y donde los viejos elementos gauchescos y aborígenes se mezclan extrañamente con los densos oleajes inmigratorios. Y que de esa extraña mezcla característica, avanzando desde sus inmensos arrabales, provienen el compadrazgo y la guarangueria que la tipifican, atestiguando la presencia fermentativa de lo bárbaro bajo sus brillantes costumbres de París o de Nueva York. La enorme urbe, con sus tres millones de almas, es como el inmenso arrabal de sí misma. El arrabal se filtra a lo largo de sus avenidas, sube a sus rascacielos, rebosa en sus cines y sus teatros, se emplea en sus oficinas, se sienta en el Congreso. El núcleo de sus minorías sociales más selectas, su alta burguesía *snob* (que habla francés e inglés, tanto o más que el castellano), su *élite* intelectual, resisten esa invasión del gran arrabal (que a fines del siglo XIX era, todavía, la "Gran Aldea" novelada por Lucio Vicente López), tras las defensas artificiales de sus salones, de sus clubes mundanos, de sus institutos académicos, de sus exposiciones de arte, de sus librerías. Y estas minorías tienen también su literatura, como veremos.

Bogotá o Lima, por su parte, tan cultas, tan señoriales, tan coloniales, están marcadas profundamente, hasta la entraña, al igual que La Paz, México o Quito, por el dramático conflicto racial de su historia. El indio y el español, el mitayo y el encomendero, el pongo y el señorito, siguen debatiéndose y amalgamándose en su fondo. El blanco gobierna, comercia, doctoriza, escribe, viaja; pero la inmensa mayoría del país es india; nada posee, no sabe leer, no vota, ni siquiera habla español, en gran parte. El núcleo europeizado o yanquizado de la ciudad está asimismo envuelto por su arrabal mestizo, desde el cual el populacho analfabeto impone el colorido típico, regional, de su primitividad. Y a través del cual, la primitividad elemental del te-

rritorio, sus masas analfabetas y en servidumbre, su economía rudimentaria y feudal, todo el complejo de fuerzas bárbaras que sube de su entraña telúrico-social, impone el terrible mal endémico de sus dictaduras militares, ya rivales, ya aliadas de la oligarquía terrateniente, y que cuando no están en el poder lo tienen bajo su amenaza.

Esta realidad característica y dramática de la ciudad en Hispanoamérica tiene también su literatura característica, un tanto polémica, casi siempre de una apasionada sátira panfletaria, que conocemos a través de novelas como "El Conspirador", de la peruana Cabello de Carbonera; o "El señor Presidente", del guatemalteco Miguel Angel Asturias; o "La Candidatura Rojas", del boliviano Armando Chirveches; o "Pasiones", de Gil Fortoul; o "El Forastero", de Gallegos; o "Pipiolos y Pelucones", del chileno Barros Grez; "Hombres en Soledad", del argentino Gálvez; o "Los Moscas", del mexicano Mariano Azuela; novelas estas que trasuntan la realidad política de los países y la crisis de la ciudad —de su civilización— bajo la presión de la semibarbarie interior, y de los vicios que genera en la psicología social, característicamente hispanoamericana, no teniendo semejantes en otras literaturas.

A ello, y siempre en este plano de la novela político-social, habría que agregar otras obras, de gran valor representativo y algunas de las más notables con que cuenta la narrativa, que encaran el asunto predominantemente en el ambiente rural, siendo entonces de mayor fuerza aún por el colorido de la pintura; tales serían, entre las más difundidas: "El Aguila y la Serpiente" o "Los Caciques", de los mexicanos Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela, o "Sangre en el Trópico", del nicaragüense Hernán Robledo. ¿Dónde acaba la ciudad y dónde empieza el campo —es decir, dónde acaba la civilización occidental y empieza la primitividad geohumana del territorio—, específicamente hablando, en estas narraciones de tan intenso carácter nacional?

Pero la ciudad propiamente dicha, su núcleo y su clima específicamente civilizados, tiene también, dijimos, su literatura. Ha dado algunas novelas y relatos representativos de sus formas de vida y de cultura, algunos de cuyos extremos llegan a asumir identidad con lo literario europeo. Ejemplos de tales extremos, expresiones de una literatura elaborada con las esencias intelec-

tuales de la cultura, independientemente (aunque no a espaldas) de los caracteres y problemas de la realidad nacional, podrían ser "Fiesta en Noviembre", de Eduardo Mallea, que ocurre en el ambiente de un salón mundano y cosmopolita; o "Esta Generación Perdida", de Max Dickmann, intento de enjuiciamiento del estado de crisis intelectual y moral de la conciencia después de las dos grandes conflagraciones mundiales; o "Adán Buenos Aires", de Leopoldo Marechal; o "Los Siete Locos", de Roberto Artl; o "El Túnel", de Ernesto Sábato; o "Tierra de Nadie" y "La Vida Breve", de J. Carlos Onetti; o "La Sobreviviente", de Clara Silva, introspecciones de complejas psicologías y angustiosos estados de conciencia; o "Ficciones" y "El Aleph", de Jorge Luis Borges; o "El caballo perdido" o "Nadie encendía las lámparas", de Felisberto Hernández, agudos relatos de género fantástico pero de referencia local, que tienen su relativo precedente en los primeros cuentos de Horacio Quiroga, los de "El Crimen del otro", "Historia de un amor turbio" o "Cuentos de amor, de locura y de muerte" (anteriores a los de ambiente selvático); todo ello en la época contemporánea y en la región platense, donde tal tipo de manifestaciones son más frecuentes, tal vez por su mayor grado de europeización étnica y cultural.

De Chile podría citarse, en este tipo, "El Hermano Asno" y "Los hombres del Hombre", de Eduardo Barrios, semblanza de psicología ascética, de ambiente conventual, el primero; estudio de la múltiple personalidad humana, el segundo. En Ecuador hallamos "La vida del ahorcado", de Pablo Palacio; en Guatemala "El hombre que parecía un caballo", "Viaje a Ipanda", de Arévalo Martínez; en Perú "Hombres sin Tiempo", de Parefa Díez-Canseco, todas de índole más o menos introspectiva. Esta modalidad, como observamos, florece mejor allí donde el clima de cultura propio de la ciudad —de la gran ciudad— ha adquirido intensidad mayor, y por ende mayor autonomía. Es, pues, más natural en Buenos Aires que en Quito. Pero, ¿puede negarse legitimidad al hecho de que en Quito —o en La Paz o en Caracas— un escritor se sienta atraído hacia los fenómenos de la vida subjetiva, hacia las experiencias psicológicas, apartándose de los temas de la realidad pública nacional? No, desde luego, porque la creación artística tiene la justificación en sí misma.

Y menos podría cuestionarse tal concepto en un estudio como

éste, donde se trata de comprobar y comprender hechos, no de dictar normas.

Dentro del concepto del fenómeno literario hispanoamericano que vamos exponiendo, la presencia de estas modalidades psicológicas, minoritarias, concepcionales en ciertos países, significa la manifestación más aguda de la mentalidad de las pequeñas *élites* intelectuales que viven en el seno mismo del clima de cultura de las ciudades, su fruto más delicado, tal vez. Y por ello, parecen, frente a la ruda objetividad sociológica del medio nacional, y de la misma ciudad en conjunto, cultivo de invernáculo; de invernáculo de cultura, cuya existencia es también un fenómeno típicamente hispanoamericano. La alta cultura intelectual, en Hispanoamérica, vive y se desarrolla en condiciones sociales parecidas, en cierto modo, a las de Europa medieval: tiene sus monasterios, sus abadías.

Partiendo de estas extremas manifestaciones estéticas hacia afuera, hacia la intemperie social del medio, la literatura de ciudad, de narrativa, en este caso, ofrece gradaciones diversas, en que los caracteres y problemas de esa realidad van incorporándose funcionalmente. Sus formas extremas, en sentido inverso a las anteriores, es decir, ya fronterizas del realismo nacional, serían las simplemente costumbristas, o las de carácter, aquellas que trazan cuadros de tipos y modos de vida propios de la ciudad, con su rasgo y colorido local. Este género es relativamente el más abundante, porque el costumbrismo, de índole casi siempre satírica, es una rancia tradición en la literatura hispanoamericana, cultivada desde los tiempos del coloniaje. Las "Tradiciones Peruanas", de Ricardo Palma, que tienen casi siempre a Lima por escenario, tal vez no sean, en el fondo, sino el más refinado producto de ese género. A él pertenecen, asimismo, de entre su numerosa bibliografía, cuyo ascendiente más notorio es el famoso "Periquillo Sarniento", títulos tan afamados como "La Gran Aldea", de Lucio Vicente López, en la que, sin embargo, la gran pintura de un medio social determinado se alza al tono crítico más severo.

Obras tales como "En la Sangre", de Cambaceras; "Martín Rivas" y "Los Trasplantados", de Blest Gana; "Blas Gil", de Marroquín; "León Zaldívar", de Ocantos; "El Conspirador", de Mercedes Cabello de Carbonera; "La Novela de Torcuato Méndez", de

Martín Aldao; "El Roto", de Joaquín Edward Bello; "La Candidatura Rojas", de Armando Chirveches; "El Hombre de Oro" y "El Hombre de Hierro", de Blanco Fombona; "Las Honradas", "Las Impuras", de Miguel de Carrión, y, en fin, la mayoría de las novelas y relatos de tipo realista en los que predominan el ambiente de la ciudad, son, no menos que las grandes novelas de la vida rural, como "Doña Bárbara", "Raza de Bronce", "Beba", "Don Segundo Sombra" o "Huasipungo", trasunto y expresión de modalidades de vida típicamente hispanoamericanas; que tal es la vida en esa zona de realidad concreta donde se juega la dialéctica social entre las formas ecuménicas de la civilización y las regionalistas, semibárbaras, del territorio.

Habría que asignarles un lugar propio, clasificarlos en un subgrupo, dentro de la narrativa de ciudad, a libros como "Hombres en soledad", de Manuel Gálvez, o "Historia de una Pasión Argentina", de Eduardo Mallea. Aunque ésta no es, precisamente, una novela, sino un ensayo autobiográfico de índole intelectual (o, si se prefiere, una autobiografía intelectual, de índole ensayística), representa, al par de aquélla, que ya entra totalmente en la técnica de la novela, y de la novela realista, la angustia y el problema de la *élite* intelectualizada de la gran ciudad, frente a la objetividad negativa del ambiente de la enorme ciudad mercantilizada, en la crisis de su acelerado crecimiento. Y en ambas aparece —en la de Gálvez más concretamente que en la de Mallea— lo característico de la ciudad misma, sus modalidades sociales típicamente *porteñas*, en relación con sus determinantes geográficohistóricas. Son libros en los que el problema o los problemas propios de esa realidad determinada dan un predominante sentido social y nacional a sus contenidos. El, o los problemas psicológicos del personaje, se dan en función de la sociología del medio.

*
* *

"La Raza de Caín", de Carlos Reyles, otro ejemplo, representa uno de los ensayos más netamente definidos de novela psicológica, de tipo europeo, en la que no interfieren problemas característicamente nacionales, sino conflictos morales de índole universal, ecuménica. Escrita hacia 1900, bajo evidente influencia

de las modalidades post-realistas predominantes en la novelística francesa de fines del siglo, centra su argumento en el conflicto del normal positivismo burgués, representado éste por la rica familia del hacendado Crocker, de cepa sajona, y el intelectualismo mórbido de una *élite* "decadente" (al modo de la época), encarnada en los escritores Guzmán y Casio (el primero, ya protagonista del anterior relato corto titulado "El Extraño", que don Juan Valera calificara despectivamente de "última moda de París", diciendo del personaje que era "degollante y apestoso").

En verdad, la novelita aquella, más d'annunziana que francesa, resultaría ahora lo bastante ingenua y "literaria" para ser omitida, si en su hora no provocara el revuelo de la polémica con el dómine español, y no estuviera ligada a "La Raza de Caín", que le siguió, obra más importante. A ésta, pues, nos referimos al observar lo artificioso de esa psicologización que el autor carga a la cuenta de sus personajes intelectuales, no representativa de ninguna realidad auténtica del medio, sino sólo reflejo literario y meramente libresca, pues, como ya se aclara en otras páginas, esos "latidos del corazón moderno tan enfermo y gastado" que Reyles toma de la novela europea "fin de siglo", la de Huysmans, Bourget, Barrés, D'Annunzio, etc., significan una frustración de ese intento de trasplante del psicologismo, de ese ensayo de novela culta, es decir, de ciudad. La parte auténtica que hay en esta novela, tal vez menos verdadera y original que en "Beba", la primera de su pluma, es la otra parte, la de los Crocker, los estancieros y burgueses de alto copete, *gentlemen farmers,* como el autor, quien en la tesis se solidariza con ellos.

Parecería —le parecía al novelista— que sólo era posible hacer novela *psicológica* importando los personajes de Francia, como se importan artículos de alta manufactura europea, aunque ellos resultaran totalmente exóticos en el medio. También resultan totalmente exóticos, es cierto, algunos temas de la lírica "modernista" de esa hora, cuya procedencia era igualmente literaria, tal como los hallamos en Darío o en Herrera y Reissig; pero el de la Poesía es un caso distinto, un distinto fenómeno que estudiamos aparte por ser su esencia subjetiva y no tener con la realidad inmediata del medio el compromiso que específicamente tiene la narrativa. El poeta habla de *su* mundo interior; el narrador habla del mundo real en que vive; de modo que, en aquél, el sonambu-

lismo es lícito y no impide la autenticidad de la obra en cuanto tal, independientemente de toda realidad exterior inmediata; la poesía puede ser lo irreal, vale decir, lo que se sueña; pero la novela, aun la psicológica, es, ante todo, lo que se vive (aparte el problema calderoniano de si *la vida es sueño*), de modo que el sonambulismo literario en este género falsea su tabla de valores, produce obra apócrifa, como son apócrifos los tales personajes de Reyles a que nos referimos, sólo a guisa de ejemplo.

El caso da para más. Reyles había dicho, en Prólogo de sus "Academias", que, bajo tal denominación, se proponía escribir "ensayos de un arte que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad *fin de siglo*, refinada y complejísima, etc." Justificando tal propósito, Rodó, en el comentario que dedica a las "Academias" en su opúsculo "La Novela Nueva" (de 1898), dice que: "Si dentro de la organización aún indeterminada e informe de pueblos que ofrecen desde el punto de vista de la unidad del alma colectiva, más que la imagen de una sociedad compacta, la del revuelto campo de batalla donde chocan los elementos opuestos que han de constituir la sociedad, hay cierto número de espíritus que viven la más compleja vida de la sensibilidad y el pensamiento, triunfe en buena hora la aspiración que para ellos pide una literatura que se modele a su semejanza." Pues, "...al lado del tributario fiel de la región, al lado del hijo fiel de nuestra América, que se reconoce vinculado de lo íntimo de su ser a los particularismos de determinada parcialidad humana, que lleva entre las cosas propias de su espíritu el reflejo de cierta latitud de la tierra, está en nosotros el ciudadano de la cultura universal, ante el que se desvanecen las clasificaciones que no obedezcan a profundas similitudes morales, como ante un espectador de las alturas, el discípulo de Renán o de Spencer, el espectador de Ibsen, el lector de Huysmans y Bourget..." En consonancia, Reyles había declarado antes, en el citado Prólogo, que escribía para "los hijos espirituales de Schopenhauer, Wagner, Stendhal, Renán, etc., los espíritus delicados y complejos..."

Se trataba, pues, en las "Academias", y especialmente en "El Extraño", de esa escasísima minoría intelectual cuya cultura era una pequeña isla flotante en medio de la vasta realidad social del Continente. Es dudoso que esta minoría, en cuanto tal, pudiese tener una novelística para su uso, prescindiendo de aquella rea-

lidad; pero es indudable que Reyles no la justifica en la realización, pues sus personajes carecen de entidad real, apareciendo como meros reflejos más literarios que vivientes.

El verdadero problema, en su especie americana, rioplatense, no estaba —y no está— en esa ficticia oposición dialéctica que Reyles plantea en su novela, oposición entre el falso intelectualismo postizo y el realismo burgués, sino entre la auténtica intelectualidad y la apócrifa, entre ésta, que él pinta, la que es mera ficción, y la otra, legítima posición intelectual del hombre americano en su medio, la cual, siendo universal por su esencia es americana en sus concreciones. Y, claro está que ese otro conflicto del intelectual con el burgués existe —¡cómo no!— y de este lado del océano muy mayormente que del otro de aquél, pero no en la forma que Reyles lo argumenta, para detrimento y castigo del intelectual (Guzmán, Casio) y victoria y justificación del burgués (los Crocker), aunque para ello deba recurrir al malévolo expediente de hacer de ambos literatos personas moralmente viles, como que, de ambos, da vehementes sospechas que sus casamientos, consumados o intentados, con las ricas herederas pecuarias, son solución práctica para sus vidas de abúlicos arribistas, y tanto que, al fin de cuentas y de cuento, por sendos delitos de uxoricidio, ambos van a parar con sus intelectualidades a la cárcel, fin que el autor considera muy moralizante pero que, en una novela moderna, no deja de resultar un poco truculento.

Había —y hay— una novela del hombre de alta cultura europea en los países de América, superior y distinto a su medio, desarraigado, "extraño", como diría Reyles, y cuyo conflicto con el ambiente es un fenómeno característico y significativo dentro de la propia realidad social de los países; pero no es con reflejos literarios de artificiosa y turbia catadura que se da ese personaje, en cierto modo representativo de tal fenómeno, y Reyles no pudo darlo, no ya en "El Extraño", ni tampoco en "La Raza de Caín". Más modernamente, Gálvez ha dado con más propiedad ese fenómeno en "Hombres en Soledad" (la mejor de sus novelas). Si Guzmán, el personaje de Reyles es "degollante y apestoso", como decía el viejo dómine, lo es no tanto por "decadente" y "detraqué" a la manera del Des Esseintes de "A rebours" o del Stelio de "Il piacere", sino por ser sólo su ingenuo reflejo, carente

de entidad real y sin congruencia con el medio. Su psicología es postiza.

Vimos que, si en "El Extraño" el novelista parece simpatizar con el personaje, solidarizarse con él, en "La Raza de Caín" se vuelve en su contra (y contra sí mismo); lo hace comparecer en segunda instancia para enjuiciarlo y condenarlo a muerte por "intelectual" y por "enfermo", en una tesis que declara "dolorosa pero necesaria", dándole la razón a sus congéneres del lado opuesto, los ricos burgueses ganaderos, realistas hasta en sueños. Es esta la primera tesis anti-intelectual que Reyles intenta como novelista, siendo la otra, quince años después, la de "El Terruño", ambas igualmente falsas por ser falsos los personajes que pinta. Reyles es de aquellos escritores demasiado apasionados que no pueden escribir sino apologías o diatribas, cualidad poco recomendable en un novelista. Logra, empero, salvar ese inconveniente —aunque en parte— en "Beba" y en "El Embrujo", a pesar de sus sendas tesis.

Pero el fenómeno novelístico a que nos referíamos no es precisamente el de la presencia o ausencia de esos personajes de tipo intelectualizado, propios del ambiente de cultura —y de cultivo— de la ciudad, y que ofrecen campo mayormente propicio a la complejidad y sutileza del análisis psicológico, tal como se plantea en los casos citados; nos referíamos a la posición del novelista con respecto a la realidad general que es tema de su obra, sea ésta urbana o rural, primitiva o civilizada. La universalidad humana no consiste en que los personajes de la novela discurran sobre problemas de filosofía o de arte, ni menos, muchos menos, en que sean gentes de alma cosmopolita y adaptadas a la "última moda de París" que dijo el dómine de marras. Esa es una forma de universalidad superficial, postiza, diletantesca, *snob*. Y aunque el diletantismo, el snobismo y demás afecciones, sean también en el ambiente de algunas ciudades americanas, hechos, fenómenos, que pueden dar tema al novelista, es menester tratarlos como tales, para que no pierdan su carácter y sentido, a lo cual más parece convenir la burla que el drama.

*
* *

La novela que, en el lenguaje necesariamente un poco convencional que empleamos, llamamos psicológica, para distinguirla, en lo posible, del otro tipo, el predominantemente objetivista, pictórico, siendo aquél, al contrario, predominantemente introspectivo —la de los procesos de conciencia y la del mundo dado a través de esos procesos— había que hacerla (entonces y ahora) con personajes y hechos reales, no ficticios, y con lo característico del medio, es decir, con los mismos elementos objetivos de la otra, pero vividos subjetivamente por el personaje, vistos por dentro y no por fuera, o no sólo no por fuera, sino también y principalmente por dentro. Ejemplo de ello puede darnos, en cierto modo, "Un Perdido", de Eduardo Barrios, escrita en 1921, una de las más netas excepciones con respecto al carácter general de la novelística en su época, por este proceso que en ella se hace del protagonista a través de todas sus andanzas, en las cuales, sin embargo, priman los cuadros veristas del ambiente chileno, y en especial de los bajos fondos, donde transcurre gran parte de la acción. El defecto de esta novela es, precisamente, la extensión y detallismo excesivo de estas pinturas, al modo naturalista, lo que hace el libro en conjunto algo pesado y difuso, no obstante lo cual, presenta uno de los más logrados estudios de un personaje representativo de ciertos caracteres de la vida hispanoamericana (aunque no exclusivos de ella): el soñador, abúlico, frustrado, caído en la depravación, retoño del viejo árbol romántico y, a su modo peor, semejante a su antecesor novelesco de un siglo atrás, el protagonista de "La Educación Sentimental".

Treinta años después vuelve Barrios a dar otra novela de ese tipo, más acusado: "Los hombres del Hombre", donde la intención psicológica, absorbiendo ya casi todo el relato, adquiere una perspectiva mayormente universal, pudiendo decirse que es ésta, con "El Forastero", la última de Rómulo Gallegos, del 51, de las que ofrecen esa posición excepcional más destacadamente. Pero, entre ambas novelas de Barrios —y soslayando ahora esas otras, ya citadas, como "El Hermano Asno" o "El Niño que enloqueció de Amor", valiosos relatos introspectivos, pero donde la universalidad del motivo no está en función de un ambiente nacional determi-

nado, o viceversa—, aparece "Gran Señor y Raja Diablos", donde el escritor chileno se aparta del análisis introspectivo para trazar, en magnífico cuadro de ambiente y de carácter, de una objetividad perfecta, el retrato de un tipo representativo de la sociedad chilena; biografía novelesca del gran terrateniente, señor feudal de su comarca, heredero de haciendas y prepotencias del coloniaje, enérgico, mujeriego, católico, reaccionario, en torno suyo se mueve toda una galería de tipos magistralmente trazados; y tal vez resulte la mejor de sus obras, probando una vez más la maestría de los novelistas hispanoamericanos en este género y la supremacía que aun en las mismas obras de índole más psicológica asume la parte de pintura ambiental, como se comprueba en la ya indicada de este autor, "Un Perdido". Lo mismo habría que observar con respecto a la antes citada novela de Rómulo Gallegos. Con ser valiosa, "El Forastero" no supera a "Doña Bárbara", que permanece siendo su obra más significativa. Los dioses territoriales siguen reclamando aún su imperio literario.

Hemos señalado la diferencia entre los caracteres del medio ambiente específicamente civilizado, culto, de ciudad, y el primitivo y semibárbaro del territorio, en la vida y en la Narrativa hispanoamericanas, marcando que la obra de tipo psicológico tiende a producirse en aquél. Pero, en rigor, ni siquiera es necesario, a tal efecto, atenerse al medio específico de la cultura, a su laboratorio psicosocial que es la ciudad, apartándose de lo territorial, para hacer narración psicológica y hasta metafísica, es decir, de profundidad humana, aunque hemos reconocido el hecho de que es entre la *élite* más cultivada del medio urbano donde se dan las individualidades de vida interior más compleja y refinada, siendo las del ambiente rural más rudas y simples, y, por tanto, aquéllas en sí mismas, en mayor ó menor grado, propicias al tema de la novela de almas; pero que no es el carácter de una determinada realidad humana lo que determina necesariamente la modalidad del relato, el tipo novelístico, sino la posición espiritual y estética del escritor. Si el novelista, o cuentista, ven la realidad, la vida, cualquiera que sea, desde *dentro* del personaje y no desde *fuera,* desde la conciencia y no de las cosas, el relato adquiere dimensión interior, psíquica, y aun metafísica, como se comprueba en los cuentos de ambiente selvático de Horacio Quiroga, metapsíquicos, mágicos, en medio a la rudeza primitiva de su obje-

tividad. Y lo mismo cabe decir de la universalidad humana del sentido, perfectamente posible si lo característico y circunstancial del personaje es sólo eso, lo accidental, lo circunstancial, y no se hace de ello —sino del contenido, de la esencia— la finalidad principal del relato.

Por lo demás, tan elementalmente cierto es que el solo cambio de ambiente, del campo a la ciudad, de la primitividad a la civilización, no altera la modalidad del relato, que, como ya hemos visto, la mayoría de las obras que en América tratan motivos urbanos, mantiene el carácter predominantemente objetivista y ambiental de las territoriales; son trasunto de tipos, costumbres, circunstancias, fenómenos sociales —y a lo sumo, a veces, y en cierta medida, de caracteres—, todo siempre visto en función del medio. Creemos ya haber citado a este respecto "La Gran Aldea", "Doña Sol", "El Roto", "El Hombre de Hierro" (y el "de oro"), "Nacha Regules" y otras, casi siempre valorizables —como el resto de la Narrativa hispanoamericana— por el acierto y el vigor de esa pintura ambiental. Y ocurre en ésta, de ciudad, el mismo fenómeno novelístico que en la rural; no sólo que el ambiente —verdadero protagonista— es más importante que los personajes (siendo los personajes parte funcional de ese ambiente), sino que, también y por las mismas razones, la parte de psicología que contienen suele ser mucho más débil que el resto de la narración. Suele serlo en dos sentidos; por menor vigor de trazo y también por menor verdad. Las psicologías no son casi nunca convincentes; lo convincente son los hechos. Los personajes son verdaderos en cuanto actúan, falsos o borrosos en cuanto el novelista intenta analizarlos, explicarlos. Esto lo habíamos observado primeramente a propósito de los cuentos naturalistas del uruguayo Javier de Viana, en "Campo" y "Gurí", y en su novela "Gaucha". La flaqueza que este autor —tan veraz y vigoroso— acusa en ese aspecto, es ejemplo de lo que, en mayor o menor grado, ocurre en gran parte de la Narrativa americana.

A este propósito cabe otra observación. Casi toda esta narrativa incurre en ese erróneo vicioso procedimiento de *explicar* psicológicamente al personaje, explicarlo en vez de darlo directamente, narrándolo. Ese horroroso vicio que consiste en que el autor explique directamente al lector cómo es el personaje, cómo y por qué siente. piensa y obra de este o de aquel modo, cuáles

son los factores que lo han determinado, etc., tal como podría hacerlo un estudio científico del mismo, proviene de la novela naturalista, lo prosigue la psicológica de fines del XIX, y lo hereda la hispanoamericana en toda su amplitud. Erróneo en sí mismo, y no recomendable, aun cuando la explicación del novelista sea aguda y exacta, se agrava cuando ésta no lo es, por interferencia de teorías científicas discutibles. La misma explicación sistemáticamente determinista del naturalismo, aunque está identificada ideológicamente con el carácter de la escuela, resulta actualmente sin convicción. Pero cualquiera otra, basada en nociones o doctrinas de valor precario, está en el mismo caso. Muchos ejemplos podrían citarse al respecto, pero aparte de ello, aun prescindiendo de tal explicación, ésta es siempre más floja que el cuadro. Ello tal vez sugiera que el arte de novelar lo exterior (lo que sucede) es distinto al de novelar lo interior (lo que no sucede), por más que ambos planos se conjuguen necesariamente. Todo ello concurre a comprobar el carácter eminentemente objetivista de la Narrativa hispanoamericana en general; el porqué ya está dicho.

No se entendería, empero, que ese carácter eminentemente objetivista, ambiental, de la novelística hispanoamericana hasta el presente —salvo las sabidas excepciones— implicara la ausencia total del elemento psicológico, pues, en verdad, sin psicología no hay novela. La pintura de caracteres es ya, en cierto modo, psicología, y la mejor Narrativa continental es pintura de caracteres, si bien de caracteres propios del medio, en función de él, representativos de una realidad geosocial determinada, característica. Pero la parte psicológica que hay en la pintura de lo característico —que necesariamente ha de haberla, pues se trata de una realidad humana— está limitada al plano funcional de esa realidad del cuadro, siendo, en la mayoría de las veces, su complemento; sólo en la escasa minoría es lo principal; dicho sea ello sin mengua alguna de los valores literarios de las grandes novelas objetivas americanas cuyos títulos aparecen reiteradamente en estos apuntes. Por magistral que sea el trasunto de una objetividad regional, hecha de paisaje, costumbres, caracteres, conflictos, etc. —y es cierto, por lo demás, que ello basta para hacer una gran novela—, el trasunto intuitivo, fenomenológico, de una conciencia, del mundo interior y del drama interior, lo que también se ha llamado "novela de almas", presenta otro género de problemas, un cono-

cimiento más profundo del alma humana, cuya posesión no negamos, desde luego, a ciertos grandes novelistas territoriales de América, pero del cual no han hecho uso mayor, sino menor; esto, por lo menos, es lo que está patente en la obra, como ya se ha anotado concretamente. Acaso su atención ha sido absorbida por los motivos de esa poderosa objetividad y se han dedicado a la pintura de grandes cuadros.

En suma —y a lo sumo—, la Narrativa hispanoamericana, en general, sigue fiel a la de caracteres, cuya tradición viene de Balzac, prosiguiéndose a través de la escuela naturalista que en España representa Galdós, cuya influencia no ha dejado de sentirse en este lado del Océano. Se ha mostrado, en cambio, poco propicia al cultivo de la otra corriente, la psicologista, la stendhaliana, que, aun siendo de fuente contemporánea a la de Balzac, no halla repercusión hasta fines del siglo en Francia, con la tendencia de Huysmans, Bourget, etc., y llega con Proust hasta su culminación en el primer tercio del presente. El realismo ruso (Tolstoy) tampoco repercute de este lado, no obstante ser más profundo que el francés, y a pesar del vasto prestigio que adquiere y de los estudios que se le dedican (empezando por el de la peruana Cabello de Carbonera, en el 85), pues, como ya anotamos, su espíritu religioso es ajeno a la posición positivista del realismo sudamericano, que sólo toma de él la parte de crítica social revolucionaria. En cuanto a Dostoievsky —que no es realista—, sabemos que queda como desconocido en esta América hasta muy avanzado este siglo, y precisamente por las dos razones antedichas: su aguda introspección y su espíritu religioso, ambas sin coordinación con el estado intelectual de ese tiempo (y aun del actual, en gran parte). Pero aun los mismos Balzac, Zola, Galdós, númenes literarios de esta Narrativa, al adaptarles al imperativo del tema vernáculo-territorial, en la mayoría de los casos, se les ha restado un tanto, más o menos, de su universalidad arquetípica, en tributo a la regionalidad del carácter.

VI

Vierte más luz sobre estos fenómenos que anotamos, algo que opina Menéndez Pelayo en sus estudios de Literatura española, acerca del teatro de Lope de Vega, al decir que es "más extenso

que profundo" y "*más nacional que humano*", aunque "riquísimo", "brillante", etc. Precisamente se confrontan aquí términos semejantes; el menos de humanidad (que equivale a universalidad) se conjuga con la menor profundidad, en el sentido de ésa que está en el teatro de Calderón, por ejemplo en "La Vida es sueño" o en "El gran teatro del mundo", y le hace esencialmente universal, como el de Esquilo o el de Shakespeare; esa profundidad que, también en el mismo Lope, más evidentemente se halla en algunos otros escritos, en las composiciones líricas, por ejemplo y especialmente en sus sonetos místicos. Lo que da inmortalidad y universalidad artísticas al teatro del Fénix, es, entonces, ante todo, su "brillo", su ingenio, su gracia, cualidades formales, de composición, de factura. Lo que interesa y se admira en sus comedias es, sobre todo, el magnífico cuadro de sus figuras y su espléndida versificación; en aquellos otros autores citados, interesa y admira, además, o ante todo, el sentido, la esencia, aunque no pueda darse esto sin lo otro.

Algo de ello, traído a cuento, es aplicable a la Narrativa hispanoamericana en general, también a su modo, *más extensa que profunda y más nacional que humana*. Dirán que citando a Lope no está en mala compañía; desde luego, y a mucha honra, que, por lo demás, esta cita de Menéndez no implica desvalorización de Lope, ni en nuestra intención, ni menos, es de suponer, en la del hispano, sino sólo definición de especies literarias; no obstante lo cual, reconocer que Shakespeare y Calderón son más universales y profundos que Lope, aunque éste sea más ingenioso y brillante, sería implícitamente considerar a aquéllos más importantes que éste; y si así fuere, en efecto, nadie podría culparnos ni culpar a nuestro ilustre antepasado en la Crítica, a quien nadie se atreverá a acusar de irreverencia. Pero no de discutir a Lope se trata ahora, ni de literatura española, que fuera abuso y digresión por nuestra parte, sino de la aplicación de aquel concepto a nuestra novelística, por cuanto haya de similitud en cierto plano. Aun descartado el caso del "monstruo" de las dos mil y tantas comedias (escritas para el "vugo necio", "que paga", como él decía, al igual que lo hiciera su genial colega isabelino), queda el concepto en sí, que es lo que importa ahora, acerca de esa diferenciación de planos entre lo nacional y lo universal, equivalente a lo extenso y lo profundo. Es decir, que una obra, una literatura, que trasunta

temas, caracteres y ambientes nacionales, sin ahondar en ellos hasta la profundidad esencial de lo universal humano, o necesariamente lo contienen (puesto que todo lo humano lo contiene), pero demasiado enredado y comprometido dentro de lo característico nacional, limita su significación y entidad al ámbito nacional mismo, en *déficit* de lo mundial; mas, pudiendo, en cierto modo, trascender ese ámbito por sus solos valores estéticos, siempre que el escritor logre alcanzar el plano de universalidad de esos valores por sí mismos. Efectivamente, ciertos valores puramente estéticos, formales (aunque lo estético, claro, no sea sólo lo formal), poseen por sí mismos virtud de universalidad, independientemente del contenido. No negaremos que algunas de las grandes novelas territoriales hispanoamericanas, en todo o en parte, alcancen ese plano de universalidad estética; tal vez "Raza de Bronce", "La Vorágine", "Doña Bárbara" y otras, citando entre las más difundidas, se hallen en ese caso. Pero algunas de ellas —las citadas y otras, por ejemplo— poseen también, ante todo, otra cualidad capaz de suscitar su resonancia fuera del ámbito continental: el sentimiento poético de la naturaleza —ya eglógico, ya terrible— que realza muchas de sus páginas, por encima y más allá del realismo de su carácter. Esta es, probablemente, su más segura vía de alcance extracontinental.

La gran poesía telúrica de los Andes, de la selva tropical, de las pampas, de los caudalosos ríos continentales, con su mezcla de grandeza y de horror, es por sí misma un elemento estético capaz de valorizar en plano mundial la Narrativa americana siempre que el arte del escritor responda a su exigencia. Y en tal sentido es, que puede reafirmarse que esta literatura es eminentemente geográfica; porque los demás elementos, los humanos, que completan el cuadro, forman parte de ella, le están subordinados; ella impone su ley, la de su potencia. De ahí que esas grandes novelas telúricas sean las más ampliamente conocidas —muchas veces las únicas conocidas— y celebradas por la crítica extranjera. Su interés está en razón directa de la grandeza territorial que contienen.

Recuérdese aquí lo que hemos apuntado acerca de este fenómeno literario: que, en cuanto el novelista —que puede ser el mismo de esas obras recién citadas— se aparta del cuadro de la naturaleza, de su ambiente, de las formas geohumanas que le son propias, de lo que da motivo a la poesía para entrar en el arduo

tereno de lo psicológico, o simplemente de lo civilizado, en cuanto hace sólo realismo, decrece en intensidad, pierde valores (hasta suele perder en veracidad), y tiende a revalorizarse en cuanto retorna a lo telúrico. Podría decirse que es esta una narrativa *anteica;* el contacto con la tierra y con las cosas de la tierra le da su fuerza y su esplendor. Anteica, es decir, telúrica; pero lo mismo que le da su fuerza es causa de su limitación. No puede apartarse mucho de ella, de su imperio primitivo, tremendo. "¡Eres mío!...", parece decirle la tierra, imperiosa, celosa, al novelista. "Yo te daré mi fuerza, mi riqueza, mi esplendor y reinarás por mi y conmigo; pero si te apartas de mí no serás nada." Y sin embargo, la gran empresa que reclama a la novelística hispanoamericana en lo futuro, es la de emanciparse de ese dominio absorbente, para fundar su propio imperio humano al par del suyo, superándola por el espíritu. Empresa nada fácil por cierto (aunque ya se hayan dado algunos ejemplos promisores). Mas, aunque no fácil, necesaria, no sólo porque en el terreno del hecho histórico el hombre sudamericano ha empezado a vivir ya, en gran parte, en el clima de civilización, que aquí es el de las grandes ciudades (en Europa y EE. UU. es también el de casi todo el territorio) —y civilización quiere decir imperio de lo humano sobre lo telúrico y ancestral—, sino asimismo y en relación con lo antedicho, porque la conquista de la tercera dimensión, la de profundidad, imprescindible a la jerarquía universal de una novelística, sólo se logra por adentramiento en la conciencia humana, en la vida interior de los personajes, que es lo único profundo, siendo todo lo demás objetividad cósmica.

Es en el alma humana donde hunde sus raíces la gran literatura universal, desde la *Biblia* y los griegos hasta nuestro siglo; todo lo demás es sólo ambiente, escenario, y como tal ocupa el segundo plano de la obra. Pero la novelística sudamericana, siendo principalmente geohumana y ambiental, sitúa todo lo exterior en el primer plano, estándole pospuesto o subordinado el hombre mismo, su conciencia. No implica ello aminorar la entidad literaria de esta novelística, sino observar que representa un estado de la evolución histórica del Continente que el hombre ha de superar en lo futuro, porque su ley y su destino no están en ser simple *planta humana* de una determinada geografía (por más grandiosa que ella fuere), sino el protagonista de la Historia.

Cierto que, también en el fondo de esas grandes novelas telúricas, territoriales, está el drama humano de la lucha del hombre (del universal) con la potencia geográfica, cósmica, por vencerla, imponerse, superar su determinismo, y este es su más profundo sentido, su épica. Ello está muy claramente en "Doña Bárbara". Y es en tal sentido que representa una etapa —una larga y ardua etapa— de la historia intrínseca de América, de su intrahistoria. Pues esta es la verdadera clave del drama histórico hispanoamericano, ya que, así la intuición como el análisis, nos dicen que todos los demás factores de su sociología —raciales, económicos, culturales, etc.—, se dan fatalmente condicionados por el territorio; empero, hay una parte de su gente para la cual esa condicionalidad ha sido superada, esa etapa traspuesta; tal la que, dijimos, tiene como medio propio el de la cultura, el de las grandes ciudades de ambiente cosmopolita, y es allí, precisamente, donde han empezado a producirse los fenómenos literarios correspondientes, a los cuales nos referimos en otras páginas de este informe.

Mas no es ahora a éstos que aludimos, sino a los otros, relativos a la novelística de índole territorial. Esa supremacía absorbente que la objetividad del medio geosocial ejerce sobre la Narrativa es, ya, un fenómeno significativo de la etapa de la novela en cuanto geografía humana. Pero es aquí mismo que cabría pedir mayor ahinco en el sentido de lo interior, un mayor lugar y profundización mayor de los procesos psicológicos de los protagonistas (pues ya hemos anotado que la psicología de los personajes es, en las mismas novelas ejemplares, elemento de segundo plano en los valores de la obra). Ese mismo sentido de lucha humana con lo geosociológico es muy importante para los sudamericanos, pero no parece serlo tanto fuera de América; se trata de algo que en otros continentes ha sido superado y traspuesto hace mucho tiempo o no se ha experimentado nunca; no es, pues, un hecho universal, sino típicamente sudamericano. La civilización europea, por ejemplo, no ha conocido esa clase de lucha, la suya ha sido y sigue siendo puramente con elementos históricos, humanos. Por otra parte, el atractivo de lo pintoresco, de lo típico, que es lo más notorio de la Narrativa sudamericana en el exterior, no es bastante a jerarquizar una literatura; atractivo más considerable es el de su valor poético, del que ya dijimos ser la más noble y segura vía de su estimativa literaria. La novela hispanoamericana

tiene, pues, mayor vigencia dentro y fuera de América en la medida que es poesía de lo territorial.

Otro factor, y no de escasa monta, interviene en este fenómeno literario de la novelística hispanoamericana, agravando esa condición restrictiva de su regionalismo: es el excesivo empleo del lenguaje regional, popular, inculto, en el diálogo, que ocupa gran parte de la narración, y aun, en parte, la narración misma del autor. Ese empleo está justificado, más aún, exigido, por la veracidad del relato, pues integra necesariamente el carácter de los personajes y del medio; otro lenguaje que el vernáculo, un lenguaje más culto, correcto, al descaracterizarles, los desvirtuaría. Pero eso mismo que requiere su autenticidad es factor restrictivo de su universalidad práctica, hace a la obra, además de intraducible, difícilmente comprensible fuera de su propio medio nacional, y aun dentro de América misma, ya que el vocabulario es distinto en cada región. Existe todo un copioso repertorio de palabras y de modismos criollos, mestizos (gauchismos, chilenismos, peruanismos, venezolanismos, mexicanismos, etc.), sólo en pequeña parte incorporados al diccionario del idioma ecuménico. Ello obliga a agregar a muchas de las mejores novelas americanas una larga nómina explicativa de los vocablos y modismos regionales usados en el texto, cuya continua consulta dificulta la lectura, pero sin la cual el texto sería en parte incomprensible más allá de las fronteras nativas. Esta condición se presenta con todos los rigores de una fatalidad del carácter, que no puede ser superada en el plano del realismo. El dilema es sin opción: o se dialectiza o se descaracteriza. El inconveniente se obvia, en parte, disminuyendo el diálogo, que es donde el regionalismo dialectal se hace imprescindible, aunque también lo es a menudo en la misma descripción y relato del autor, pues ciertas cosas típicas, si no son referidas por sus propios nombres típicos, quedan también descaracterizadas, falsificadas y hasta anónimas, aparte de que, literariamente, sería academismo cursi y ridículo llamar choza o cabaña al *rancho* o al *bohío*, por ejemplo; ejemplo mínimo, pues los hay en montón mucho mayores. Todas estas voces, productos genuinos del territorio, como su fauna y su flora propios, formas típicas de su geografía humana, herencia de sus lenguas indígenas o arcaísmos del español hablando en tiempo de la Conquista, al incorporarse necesariamente a la escritura novelística de tema regional, contribuyen

a darle su carácter, sí, pero también a restringirla en sus alcances. Se oscila entre una máxima, como en "Huasipango", y un mínimo como en "Raza de Bronce"; este último suele resentirse en algunas páginas de cierto academismo de lenguaje —con detrimento del carácter—; aquélla, de abuso evidente del quechuismo con quebranto literario. *In medio veritas* sería una fórmula provisional; pero en esto, como en todo, la sola norma válida es el discernimiento del escritor.

*

* *

Es conveniente examinar este asunto desde distintos ángulos de visión, aun a riesgo de pecar de insistente. El nacionalismo o el regionalismo de la Narrativa hispanoamericana es, en principio, una tendencia espontánea, natural de la propia literatura. Pero es también, en gran parte, un postulado teórico, de razón, predicado y estimulado sistemáticamente desde los días de la programación romántica, en el "Dogma" de Echeverría. Y siendo en principio una norma perfectamente legítima, que impone al escritor, como condición de autenticidad literaria, el trasuntar la vida propia del medio en que vive, suele llevar al extremo vicioso de restringir el interés y el sentido a lo exclusivamente nacional, dándole cerco fronterizo. Así vemos que, si en el caso de los grandes escritores —Isaac, Arguedas, Rivera, Gallegos, Guiraldes, etc.— llega a las grandes expresiones de la realidad territorial, geohumana, la mayoría de los narradores no traspasan mucho el límite nacional. La materia, el motivo, el carácter, es, no obstante, el mismo en unos y otros. Aquí, la virtualidad de trascender al ámbito continental, y en cuanto es posible, al universal, parece depender de la profundización en el motivo y la materia mismos, ya sea por vía psicológica o poética (mayormente por la segunda), dando por resultado una superación de la objetividad simple, fotográfica, demasiado concreta (peligro en arte, igual al demasiado abstracto) por la estilización simbólica del personaje y aun del ambiente, lo que es un modo de profundizar en el motivo. Cuando se llega al símbolo es que se llega a la esencia (o viceversa) de la cosa, del ser, del fenómeno, es decir, al sentido y, por ende, al máximo de valorización.

En la literatura europea, y en las otras occidentales (insisti-

mos en éstas, dejando aparte las orientales y otras, más antiguas, para atenernos a lo más próximo a nosotros), ocurre que, en general, la Narrativa tiene por sustancia y módulo eso de adentro, lo universal del hombre, aun cuando los personajes puedan tener ciertas características exteriores concretas, relativas a determinados ambientes o circunstancias, pues decir universal no es decir abstracto, sino esencial, al menos en literatura (en la plástica puede ser distinto). Sólo en la literatura clasicista del XVIII, el personaje de novela o teatro solía tener categoría de abstracción, por ser arquetipo académico, a menudo tomado de modelos grecolatinos. Algo de eso había ocurrido también, antes, con la novela pastoril y caballeresca. El arte genial consiste empero en elevarse al arquetipo, al mito, como en Edipo, Hamlet, Don Quijote, Fausto y otros, sin que la figura pierda su humanidad concreta, su carácter en relación de medio y época. Porque el hombre de la novela o el drama no es el ente abstracto, especulativo, del filósofo, sino el de la vida; y, por tanto, está siempre condicionado por los factores de lugar y de tiempo (sólo el filósofo no lo está, y el hombre, en la medida que lo sea, pues la filosofía es la que liberta al hombre de las circunstancias, dando al alma posición de eternidad en medio del juego cambiante de la vida).

Pero esa concreción circunstancial, esa condicionalidad local del personaje, es lo exterior en él, detrás de ello, dentro de ello, actúa el universal, el único; de modo que aun siendo francés, español, alemán o ruso, todos viven y se reconocen en él, participan de su ser y de su existir. Nada tan característicamente ruso como los personajes de Dostoievsky, ni tan nórdico como los de Ibsen, ni tan francés como los de Balzac o Proust, y todos, tan profundamente universales. Porque lo nacional no es óbice a lo universal, cuando el acento —diría Keyserling— cae sobre el hombre mismo y no sobre sus circunstancias. Mas este recaer el acento sobre las circunstancias, sobre la objetividad ambiente, sobre lo territorial y lo social, es, en la novela y el cuento sudamericanos, un imperativo de la misma realidad, porque en estos países la tierra es más poderosa que el hombre; en Europa y EE. UU., en cambio, el hombre es el más poderoso, su civilización, su industria, sus artes; él es quien crea el ambiente, quien determina las condiciones. Allá la cultura ha creado una especie de segunda naturaleza, un clima psíquico; aquí, las potencias

territoriales absorben la civilización, la subordinan, imponen, aun al conjunto social de la nación con sus ciudades y sus instituciones, modalidades características suyas, pudiendo decirse que, en muchos casos, bajo las exterioridades formulistas de la civilización alienta el espíritu bárbaro de la selva que nos da "La Vorágine", o el de los llanos ganaderos y los ríos salvajes, que nos describe "Doña Bárbara".

¿Podría, acaso, este sentido mismo de la novela americana en cuanto tiene de dramático —en parte, de trágico— ser compartido por el hombre en el seno del mundo civilizado occidental de otros continentes? ¿La conciencia del hombre de la civilización, el de Europa, el de EE. UU., por ejemplo, puede sentir como humanamente suyo ese drama de la potencialidad telúrica sometiendo al hombre a su destino? La civilización no tiene otro sentido que crear e imponer la potencia humana frente a las titánicas. Por eso las ciudades, que son los centros de la civilización, van creando artificialmente su propio medio y extendiéndolo al territorio. Por tal modo, una literatura que sea expresión del fenómeno contrario, ¿puede producir en el ánimo una emoción de terror, tal como se siente en "La Vorágine" o en "Doña Bárbara" (o en algunos cuentos de Quiroga), y en tal sentimiento hallar su universalidad?

Es probable, hasta cierto punto; hasta el punto en que el escritor realice aquella virtud de profundización que llegue al universal humano, superando el objetivismo ambiental, sin perder el sabor y el color de lo típico, lo concreto, pero subordinándolos. Porque el narrador como el filósofo han de llegar —aunque en modos distintos— a la esencia del fenómeno por la intuición lúcida; en ello está el *quid* de la cuestión. Y todo es saber hasta qué punto algunas de esas grandes novelas y de esos grandes cuentos pueden haberlo logrado.

Mas en todo lo dicho hasta aquí, y en lo mucho que aún nos falta por decir, no está todavía —al menos en el plano estrictamente narrativo— el último término, la razón última de estas observaciones. La esencialidad humana del personaje, del conflicto, que es decir su universalidad esencial, tiene su prueba en la comunión del lector con el conflicto y el personaje, en su identificación imaginaria; es menester que cada lector —como cada espectador en el Drama— sienta como propia la ficción noveles-

ca, así sea en el mundo de los hechos como en el de la conciencia, pero, sobre todo en éste, que *viva* la obra. Esto es lo que ocurre con la novela europea en general y ahora, en parte, con la américosajona; pero no con la hispanoamericana —mayormente con la realista y social, que es su mayor parte— la cual, operando con lo territorial, lo regional, lo social, lo característico, etc., tanto en conflictos como en personajes, sucede *fuera* del lector, en el mundo de la objetividad geohistórica, y en él permanece, sin entrar en lo esencial del Yo, que es lo universal humano. No es imposible, sin embargo, que, en algunos de sus puntos de más aguda intuición del motivo, esta Narrativa pueda alcanzar el alma del lector, y con ello ese plano de universalidad que es el más alto fin y el más alto valor de toda obra de arte.

VII

Al trazar estas someras definiciones generales, no ha de olvidarse que, según queda dicho, otros dos tipos de obra narrativa ocupan los extremos de este conjunto bibliográfico. En su extrema derecha, un número muy crecido de obras, el más crecido, cuanto que en él se incluyen no sólo muchas novelas, sino casi todos los volúmenes de cuentos, en el que sólo se cultiva la pintura de lo característico regional —paisaje, tipos, modalidades—, con prescindencia de todo concepto sociológico y de todo proceso psíquico. La obra extensa y valiosa de Mariano Latorre en Chile, de Javier de Viana en el Plata, de Urbaneja Achespol en Venezuela, de Tomás Carrasquilla en Colombia —autores de mucha fama, a los que habría que agregar, en representación del siglo pasado, a don Ricardo Palma—, bastan para servir de ejemplo significativo de esta manera, también diversa en cada autor, yendo de lo poético a lo realista, de lo patético a lo burlesco, en gama múltiple, pero componiendo en su conjunto diverso la más rica y documental galería de cuadros de ambiente, costumbres y caracteres de todos los países de Hispanoamérica. Bueno es recordar que predomina enormemente en ese conjunto el cuadro de ambiente rural y lo típico primitivo.

El otro extremo, el de la izquierda, literariamente hablando, mucho menor en proporción, lo ocupan aquellas obras en las que

lo característico nacional, aun estando, como está siempre, es lo accidental y secundario, y usado en el grado mínimo indispensable para la objetividad concreta del relato (que, naturalmente, no puede ocurrir en Europa, sino en América). Su temática, en absoluto ajena a toda idea sociológica, se halla en lo subjetivo o en lo mágico. Se ha cultivado hasta ahora, especialmente, en el Plata —aunque también en México—, teniendo como representantes más notorios a Horacio Quiroga, Roberto Aret, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández y otros, *v. gr.*, cada cual a su modo.

Pero ha de señalarse otro sector, mayor que éste, y cuya posición se hallaría entre este extremo que acabamos de mencionar y el cuerpo central de ese conjunto. Corresponde a aquella minoría de obras de tipo más acentuadamente psicológico (aunque suelen también abrir sus perspectivas a lo sociológico), y en las que el elemento objetivo característico, lo típico nacional, se da más en función del conflicto interior y no viceversa, como es lo general. De este tipo mencionamos, como más notorias: "La Raza de Caín", de C. Reyles, "El Mal Metafísico" u "Hombres en Soledad", de Manuel Gálvez; "La Bahía del Silencio" o "La Ciudad junto al río inmóvil", de Mallea; "Sombras sobre la Tierra", de Francisco Espíndola; "Un Perdido", de Eduardo Barrios; "Esta Generación Perdida", de Max Dickman; "Adán-Buenos Aires", de Marechal; etc., obras todas éstas ya citadas a propósito de otras observaciones sobre el tema.

Y también a propósito, recordemos lo dicho acerca de este tipo de obras, a saber: que ellas representan la producción literaria propia del núcleo social más civilizado, dentro del cual la Narrativa empieza a desprenderse del imperio territorial para apuntar hacia la fenomenalidad universalmente humana de la cultura; y a su conflictualidad universal y no nacional, donde lo característico regional empieza a borrarse en un plano de universalidad ecuménica, en un estilo de vida *standard*, y dentro del cual, la Narrativa empieza, a su vez, a superar la objetividad ambiental cendado, señor semifeudal, mitad rural, mitad urbano, el *gentle-* realista de la vida chilena, un carácter, un tipo, el del rico hapara apuntar hacia la fenomenalidad del espíritu. Eduardo Barrios ha dado muestra muy altamente representativa de ambas maneras en sus dos novelas, "Un Perdido" y "Gran Señor y Rajadiablos". En la última nos da, a través de un cuadro vigorosamente

man farmer de los ingleses, de doble herencia colonial y de entonado abolengo patricio, mezcla de antiguo hidalgo católico y de rudo terrateniente, muy cabalmente representativo de toda una clase de hombres, no sólo chilena, sino hispanoamericana. El mismo Barrios había dado, empero, anteriormente, la otra novela, tan fuerte y tan representativa como ésta, en la que también abunda la pintura ambiental, costumbrista, mas en la cual, el tipo característico que la protagoniza está tratado ya en plano psicológico más analítico; es decir, que no se limita a la pintura de un retrato de carácter, sino que adentra más en ese proceso interno de una personalidad a que nos referimos. Así, en Lucho el "perdido" nos da el drama íntimo del personaje (ese drama que sólo se esboza brevemente en los personajes de "Doña Bárbara"), siendo ésta una de las pocas novelas de tipo psicológico con que cuenta la literatura chilena y continental, o de las que más se acercan a él. Ya mencionamos, en otro lugar, otros ensayos de este género, tales como "La Raza de Caín", de Reyles, y algunas de las novelas porteñas de Gálvez; pero menos logradas en lo suyo, por falta de veracidad del personaje, tratado demasiado literariamente. "Nacha Regules", de este último, por ejemplo, es una pintura verazmente realista en todo cuanto se refiere al ambiente y a los tipos secundarios, pero falla precisamente cuando se trata del protagonista, cuya psicología es harto simplista e ingenua. En la de Reyles, los dos personajes principales son ficticios y están sacrificados a la tesis.

Está probado que la novela psicológica es mucho más ardua que la costumbrista, pues si para ésta hay que ser un buen observador, para aquélla se requiere ejercer una intuición más aguda; una opera con lo visible: afuera; la otra con lo invisible: adentro. Los grandes novelistas dominan ambos planos. En "El Embrujo de Sevilla", del mismo Reyles —de la que prescindimos generalmente, en estas reseñas, por ser su tema español—, el proceso psicológico asume mayor veracidad, aunque ésta es también, ante todo, y si bien se mira, novela de caracteres, tipos y costumbres regionales; y la pintura de ambiente es en ella lo mejor. En esto el autor atestigua la misma disposición de casi todos sus congéneres hispanoamericanos: maestros en la pintura de ambientes, en el cuadro de lo característico; costumbristas natos.

De Javier de Viana, quien con Horacio Quiroga es lo más altamente representativo del cuento rioplatense en el primer tercio de este siglo, dijimos que sus personajes son exactos mientras actúan, objetivamente, y flojísimos en cuanto el autor procura analizarlos, explicarlos. La diferencia se hace más notable en "Gaucha". Tal flojedad no es culpa de los personajes, es claro, sino del autor, que al entrar en el análisis psicológico se enreda en la literatura psicocientífica de su tiempo. Del mismo modo, actualmente, otros autores se enredan en la del suyo; en vez de las fórmulas del determinismo positivista de 1900, que hoy parecen tan ingenuas, nos dan las del Psicoanálisis de esta mitad del siglo, que, probablemente. "veinte años después" parezcan tan ingenuas como las otras. (Porque la Ciencia, al progresar, se va devorando a sí misma.) Viana es el tipo neto del pintor regional, no así Quiroga —conviene aclarar—, con quien acabamos de juntarle. Gran pintor también éste, su arte es, empero, de una índole subjetiva. No es un naturalista, como Viana y como la mayoría de los narradores hispanoamericanos contemporáneos, sino un mágico. Su escuela ha sido proseguida, aunque en estilos que responden a otras corrientes literarias posteriores a la suya, poeniana, por Jorge Luis Borges o Felisberto Hernández, nacidos bajo el signo de Joyce y de Kafka, sin que ello inhiba sus respectivas personalidades y sus maneras propias, a las que luego hacemos referencia. Cuentistas de lo misterioso y de lo absurdo, cuya clave es más un raro estado de conciencia que un suceso extraordinario en sí mismo, sueño o fantasía metidos en el orden de la realidad, descomponiéndolo, especie de sonambulismo o locura razonante. Ambos escritores, cada cual por su lado y a su modo, dan, empero, en sus relatos, trasunto de lo característico nacional. En cuanto tienen de objetividad concreta, son locales; pero como esto es lo secundario en su arte, no puede adjuntárseles a aquella definición común de la Narrativa hispanoamericana que reconoce por denominador común la primacía de lo característico.

Estos tres autores —y algunos más, por ahí, tras los Andes— corresponden al orden de las excepciones. Y a este orden, aunque de otra manera, corresponden autores, como Roberto Arlt, Marechal, Francisco Espíndola, J. E. Onetti, platenses, que utilizan igualmente la materia característica local, y son también fuertes pintores de tipos, costumbres y ambientes, pero en cuya obra, esta

objetividad pictórica, trascendida por un sentido de profundidad humana, está al servicio de lo otro. En "Tinieblas" y "Larvas", Castelnuovo, cuentista de estilo sombrío y patético, fuertemente influído por la novela rusa, da imágenes de resentimiento y tortura interior en un medio social proletario. Pero aunque, evidentemente, late en él una tendencia social revolucionaria, tampoco es esta tendencia el *quid* de su obra, sino cierto misticismo de lo humano, más hondo que la idea sociológica, pues radica en lo moral. De índole semejante es el sentimiento trágico y místico que inspira los relatos breves de "Raza Ciega" de Espínola y su narración larga "Sombras sobre la tierra", por los que pasa estremecimiento dostoievskyano. Este sentimiento, raro en la literatura hispanoamericana actual, coloca el acento de la narración no sobre el trasunto característico, sino sobre la propia alma del personaje, apartándola de la definición general.

Es natural y legítimo que el trasunto de la objetividad característica tenga que existir en toda narración hispanoamericana, pues ello es lo que garantiza la autenticidad estética de la obra. Mas no es la presencia de lo característico lo que define esta literatura, sino su modo de empleo, es decir, su prevalencia a veces casi exclusiva; y tal que, si traspasa el relato sólo costumbrista es para operar en el plano objetivo de la realidad sociológica. Por lo demás, estas definiciones en nada afectan las cualidades específicamente estéticas de la obra. Puede haber, y las hay, verdaderas obras maestras literarias en el modo puramente objetivista, costumbrista, tanto como en los modos psicológico o trascendental.

*
* *

Quisiéramos, no obstante, antes de poner término a estas anotaciones, dejar enteramente aclarado ese concepto diferencial sobre el que hemos venido operando, acerca de lo psicológico y lo característico en la Narrativa. Por más que los ejemplos propuestos hayan podido llevar al juicio del lector la convicción de esta diferencia, mejor tal vez que las enunciaciones teóricas —y tal es la función de los ejemplos—, conviene que el concepto mismo quede bien definido en adelante, para evitar en lo posible confusiones y malentendidos.

Psicología, en mayor o menor grado, la hay casi siempre en todo relato, pues el autor opera con lo humano. En la más simple estampa costumbrista hay siempre una dosis de psicología. Hasta en las escenas, las más frecuentes, en que actúan gentes rudimentarias, primitivas, un mecanismo de resortes psíquicos tiene que existir y ser anotado por el autor. En fin, en cuanto hay hombres hay psicología; y en cierto modo es notorio que hasta ciertos animales la tienen, aunque no tengan alma. En ciertos tipos es tan rudimentaria y está tan reducida a los primarios automatismos del instinto, que casi se confunde con la de ciertos animales superiores. Pero apartémonos del peligroso problema del alma, cuyo lugar no es éste; atengámonos a lo psíquico, a lo subjetivo, y en cuanto fenómeno novelesco, que es lo que nos concierne.

Así reconocemos que muchas de las narraciones americanas dan en cierto grado la psicología del gaucho, del indio, del mestizo, del peón, del hacendado, del comandante rural, del cruel empresario, del político vividor, del mozo bien, de la dama remilgada, del negro, del inmigrante, del minero, del colono, y de todos los demás tipos que componen la extensa y rica galería de lo característico, y que aparecen reiteradamente a través de la novela y el cuento hispanoamericanos. Pero esa psicología de tipos característicos determinados, regionales, territoriales, que necesariamente ha de dar el narrador para que el relato tenga sentido, queda en el plano de la pintura de lo característico mismo, en cuanto ello interesa sólo como fenómeno de realidad regional. (Y, desde luego, en la medida en que el escritor realiza obra estética, recree el motivo de su arte.) Análogamente existe en otras literaturas, en la europea, una sección de literatura local costumbrista, que nos da también la psicología del campesino francés o italiano, de tal o cual región, o la del pescador de las aldeas costeras del Norte o del Sur, o la de los mineros de aquí o de allá; o nos pinta el "caciquismo" político de la provincia española, o el cuadro de la vida de una ciudad cualquiera de un Estado norteamericano, con su trivialidad *standard.* Y todo ello en obras que pueden ser magistrales realizaciones literarias en su género, porque, ya lo dijimos, esto nada tiene que ver con el valor artístico en sí mismo; pero que no es la novela psicológica, tal como categóricamente se define, pues en ella lo psicológico es uno de los elementos integrantes del cuadro característico regional. Y

aun en el caso de que el narrador se proponga especialmente dar la psicología de sus tipos a través de sus costumbres y su ambiente, está psicología tiene sólo el alcance limitado y concreto de una realidad característica, es decir, no universal, no específica y categóricamente psicológica. Porque lo específica y categóricamente psicológico es idéntico a lo universal. Y lo regional no es lo universal; y aun pudiera decirse lo mismo de lo nacional, que es, específicamente, sólo una dimensión mayor de lo regional, en cuanto define una característica limitada geográficamente.

Pero hay diferencias. Zola, en "La Tierra", pudo tener por modelo viviente al campesino francés, y aun de cierta región. Pero íntimamente, su novela aspira no sólo a dar al campesino francés sino el universal, al tipo del campesino en sí, prototípicamente idéntico en todas partes, cualesquiera sean las distintas condiciones locales en que se presente. Esta novela de Zola no puede ser incluída en ese género de lo característico nacional, pues lo nacional es, en ella, lo circunstancial, y no lo esencial del tipo, que es lo característico universal. Pero en la Narrativa hispanoamericana no ocurre así. Lo circunstancial, lo condicional, lo característico nativo, lo concretamente determinado dentro de la geografía humana, o de la geosociología, es lo que prevalece en la obra, en los tipos, y lo que les da, no sólo el colorido concreto local, sino la estructura psicológica misma. Son tipos de significación nacional, no universal. De tal modo, si el campesino de "La Tierra" puede ser el tipo universal, general, del campesino, y Werter o Madame Bovary o K. (el de "El Proceso"), pueden representar, encarnar, tipos universalmente válidos en su época o en su género, si ellos son ejemplares representativos de especies generales, si lo que a ellos les ocurre les puede ocurrir igualmente a mujeres y hombres de todo el mundo, y no sólo de Alemania, de Francia o de Checoslovaquia, en cambio, Doña Bárbara, Don Segundo Sombra, Agustín o Pantoja (de "Raza de Bronce"), el Andrés Chiliquinga o el Alfonso Pereira (de "Huasipungo"), Don José Pedro Valverde (de "Gran Señor y Rajadiablos"), etc., etc., son personajes típicamente representativos de su medio, de su tierra, de su tradición, tipos característica e intrasferiblemente nacionales, productos humanos de un determinado clima geosocial, que, como las especies naturales propias del trópico o del ártico, sólo se dan en su clima. De modo que su psicología —es decir,

sus caracteres—, poco o mucho desarrollada que esté por el escritor, es siempre psicología de lo característico nacional y no de lo universalmente humano. Lo nacional entra en lo universal (o lo universal entra en lo nacional) transfundiéndose ambas categorías, según nos lo enseñan las grandes obras como el "Fausto", "Don Quijote", "Tartufo", "Hamlet", "Los Karamazoff", cuando el autor busca lo universal, lo prototípico, dentro o detrás de lo característico nacional, y cuando esto no es sino la envoltura de aquello, su accidente. Pero no se produce la transfusión de esas especies cuando el autor se propone como finalidad —o no se lo propone, pero le resulta espontáneamente— el trasunto y la expresión de lo característico, de lo nacional, bajo lo cual puede estar lo universal (por aquello de que "nada de lo humano me es ajeno"...), pero tan funcionalmente unido e identificado con las características regionales, que separarlo de ellas es como querer separar el alma del cuerpo en un ser vivo. Nada tan ruso como un Raskolnikof o una Karenina, ni tan español como un Quijote o una Celestina, ni tan francés como un Pére Goriot o un Des Esseintes; y, sin embargo, al mismo tiempo, nada tan universal como cualquiera de ellos, ya en su siglo, ya por siempre. Es que el autor ha ido a encontrar al hombre universal, al hombre en sí mismo, dentro de sus necesarias características concretas de tiempo y lugar. Cuestión de profundidad. No se le puede dar al lector —ni al crítico, que es sólo un lector más agudo— el trabajo, a veces ímprobo, de ir a encontrar lo universal, el hombre en sí, debajo de tierras sedimentarias demasiado densas de caracteres nacionales, o detrás de las demasiado típicas representaciones del colorido costumbrista. Hemos señalado algunos casos —y en el andar de estas notas señalaremos oportunamente otros— en que la Narrativa hispanoamericana trasciende la psicología de lo característico para llegar a lo universal. En su mayor parte, empero —y aun en obras literarias muy valiosas—, esta Narrativa se mantiene en el plano de lo característico, que es su denominador común.

Estas comprobaciones son ajenas a toda intención normativa que desviarían su rumbo. Sosteniéndonos dentro de la disciplina netamente objetiva de estos apuntes, limitémonos a remitir tales comprobaciones al hecho fundamental ya anotado: el imperativo territorial en toda nuestra literatura, y mayormente en la Narra-

tiva. El nacionalismo literario que, en ocasiones, y a mayor abundamiento, asume forma de predicado, de doctrina, es un fenómeno general espontáneo, inherente a la literatura continental desde sus primeras manifestaciones autónomas, y que no ha podido contrarrestar, sino en grado menor y ocasionalmente, la influencia de ciertas corrientes estéticas europeas (el Modernismo, por ejemplo).

*

* *

Insistimos en recordar el carácter predominantemente sociológico de la novela y del relato, porque todo parece indicar que en los países de esta América, este género literario ha de ser necesariamente, por demanda de la mentalidad general ligada a las presentes condiciones de evolución, representación, lo más concreta posible, de una realidad social, nacional, objetiva. Una ojeada a las preferencias de autores y lectores nos convence de esa incontrastable tendencia social y realista, cuyo predominio anterior se ve reforzado actualmente por las nuevas corrientes del Arte Social, preconizado por el Marxismo y otras ideologías afines. Es innegable que el Marxismo, por simple gravitación histórica, ejerce un poderoso influjo irradiante fuera de su propio núcleo dogmático, extendiéndose a la mentalidad general de nuestra época, en la que se crea una manera de campo magnético difuso propicio a la primacía de lo social y los problemas de ese orden. Esto ocurre lo mismo en Europa que en América, y en todo el ámbito de la cultura occidental. Pero en Europa, conjuntamente con la tendencia social en la literatura, aparecen, por reacción espiritual, corrientes y formas literarias de tendencia metafísica y religiosa, de evasión o superación de lo real, aunque el peso de la realidad actual es tan grande que, aun en esas formas subjetivas, aquélla se manifiesta en fondo de angustia. Toda la literatura europea contemporánea —aun la neorrealista— se produce bajo el signo de esa angustia humana.

En América, la literatura de esencia metafísica encuentra escaso predicamento fuera de la Poesía. Lo que prolifera y señorea es la prevalencia de lo social, en todo, hasta en la misma lírica, pero, principalmente, casi absorbentemente, en la Narrativa. Puede observarse que, así como todo el gran relato americano de

nuestra época es de índole regional, rural, característica (excepto, en gran parte, en Argentina), también lo es de materia social, de problemas sociales. La joven generación de cuentistas dedica su preferencia a los conflictos humanos suscitados por las condiciones de penuria del proletariado rural y urbano, agrario y fabril, frente al régimen del latifundio territorial y a la extensión de un capitalismo patronal absorbente. En otras páginas de este índice se hace mención más amplia de esta temática narrativa, mayormente cultivada en ciertas regiones del Pacífico.

La novela, en latitud más que en hondura, es lo que puede esperarse por ahora, en general, siendo sólo excepciones los desvíos de esta dirección dominante. Ya sabemos que sólo por rara excepción se ha logrado superar en América el objetivismo y su orden. Todo el enorme movimiento de la novelística occidental contemporánea hacia la revelación del subconsciente, por ejemplo, que es la clave psicológica de la más profunda realidad humana, permanece casi como campo ajeno e inexplorado, porque nuestros escritores no han encontrado la manera de resolver la aparente antinomia entre realidad y subjetividad, entre individuo y sociedad, entre nación y orbe. Tal vez —y esta es una última explicación— la novelística del hombre interior, tal como ha venido acentuándose en Europa, de Proust a Kafka y a Joyce, para citar sólo los hombres más culminantes y difundidos, no encuentra clima estético propicio en la mayoría de estas tierras, porque lo que el hombre de América requiere todavía —y hoy, más imperativamente que nunca— no es tanto la conciencia de su realidad individual y universal en cuanto *ser,* como la conciencia de su realidad en cuanto hombre de América; requiere resolver el confuso y arduo problema de su historicidad. El hombre europeo ha superado ya hace siglos esa etapa —y, acaso, en gran parte, no la ha sentido como problema, dado su distinto tiempo histórico de formación nacional— y por eso su literatura busca ahondar en el individuo, como cifra universal de lo humano. Pero en América el hombre busca en el conocimiento y dominio de su realidad objetiva —geográfica, histórica, humana—, tomar conciencia de su mundo. Pues es de fundamental sentido histórico que lo que él es, *cómo* es, y ha de ser, está necesariamente vinculado a los imperativos de su realidad continental.

Sólo un conocimiento, lo más vasto y concreto posible de la

realidad viva, sólo una conciencia lúcida y crítica de las formas, caracteres y condiciones de su vida histórica en todos y en cada uno de los países del Continente, puede dar al hombre americano la medida y el sentido de "lo que somos y adonde vamos". Y en el camino de esta ardua y múltiple lección, el sociólogo y el novelista se encuentran andando uno junto al otro, diferenciándose su labor tanto como se asemeja. Todo novelista típicamente hispanoamericano tiene algo —a veces mucho— de sociólogo; así como todo sociólogo —realista y no meramente libresco— ha de manejar, en gran parte, la misma materia viva que el novelista, si bien, sujetos ambos a disciplinas y finalidades distintas. Esto es lo que plantea una vez más, y en definitiva, el carácter hasta hoy predominantemente objetivo y sociológico de la novela americana, desde el Caribe al Plata.

El ciclo sociológico de esta novelística, lejos de haberse cerrado, se halla en plena curva de desarrollo todavía. Esto es lo que comprobamos en la bibliografía y en los hechos. Sólo una cosa es de desear y ha de propugnarse, de acuerdo con el concepto central de estos comentarios críticos: que en ella se le empiece a dar al espíritu el lugar y el sentido que en una alta cultura humana le corresponde, es decir, no un subjetivismo de evasión, actitud más propia y legítima en la poesía (cuya esencia y finalidad son otras), sino una valorización mayormente profunda, es decir, trascendente, de la vida.

Capítulo Segundo

LA NOVELA ROMANTICA

I. Predominio del tema histórico en la novela romántica. Referencias a una antinomia de Keyserling, con respecto a lo americano. Romanticismo y americanismo. El americanismo espontáneo y el doctrinal. Del "Periquillo Sarniento" de Lizardi, enciclopedista y americanizante. II. "Amalia" de Mármol, imagen romántica y testimonio de época. La tiranía de Rosas y la literatura. El proscrito fuera de su tiempo. La novela de tema político. III. "Cumandá", de León Mera. El motivo indígena en la literatura romántica. Decoración y pasionalidad. Tradición y arqueología. El conflicto racial indohispano de la Conquista, tema predilecto del Romanticismo. "Cumandá" y "Tabaré". La influencia de Chateaubriand. "Atala" y la interpretación romántica de lo americano. Inverosimilitud novelesca de los personajes y autenticidad en la pintura de paisajes. Verdad lírica y falsedad histórica. La naturaleza del Nuevo Mundo vista por los románticos y por los realistas. De "Cumandá" a "La Vorágine". IV. "María" de Jorge Isaac. La verdad biográfica y la ficción novelesca. Presencia de Chateaubriand, el primero. La literatura romántica como expresión de época. El cuadro de ambiente y la esencia lírica romántica. "María" y los socialistas. V. Las "Tradiciones Peruanas" de don Ricardo Palma. La autenticidad histórica y la interpretación del escritor. Versión burlesca del Coloniaje a través del carácter de Palma. Una limitación crítica de don Juan Valera. El mundo colonial de Palma y el costumbrismo romántico. El verdadero sentido de lo tradicional. Precursores coloniales de Palma. "El Inquisidor" de M. Bilbao, versión dramática del tema. Palma como colonialista y anticolonialista Los antipalmistas. Clasicismo y romanticismo en las "Tradiciones". VI. La novela histórica de Acevedo Díaz, epopeya en prosa. El antecedente de "Caramurú", engendro folletinesco. Epica e historia en "Ismael". Génesis del mundo gauchesco. Idealismo tradicionalista de la obra. "Soledad", relato poemático de la primitiva barbarie pastoril. Romanticismo y realismo en Acevedo Díaz. De "Brenda" a "Ismael". Reciedumbre del tono y plástica del estilo. La finalidad de la novela histórica, según el propio autor. Su figura política caballeresca. VII. Biografías y Memorias, afluentes de la Narrativa. Bolívar, San Martín, Monteagudo, Vidaurre, Rosales y otros próceres de la pluma tanto como de la espada. "Recuerdos de Provincia" de Sarmiento, la mejor página literaria de su época. Su valor narrativo y la autenticidad de su carácter hispanoamericano. Vigencia de sus virtualidades. La novela histórica en Chile, Venezuela, México, Cuba y otros países. Blest Gana, Brieba, Barros Grez, Fermín Toro, Yepes, Gil Fortuol, Díaz Covarrubias, Riva Palacio, Cuéllar, Altamirano, Galván, Irisarri, Villaverde, Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda y otros narradores románticos de mediados del XIX.

I

La novela romántica hispanoamericana es de tema y carácter predominantemente históricos. La historia americana —toda la historia, indígena, colonial, de la independencia, de la República— es el motivo predilecto de esta generación de narradores,

posteriores a la Emancipación, y el más representativo de este período literario. Casi podría decirse que, con excepción de "María", la de Isaac, y alguna otra menos famosa, toda la producción del género, al menos toda la que alcanza la notoriedad, corresponde a esa motivación, sea en su anécdota misma, sea en su ambiente. Podría anotarse que igual característica se observa también en la Poesía, en su mayor parte épica.

Refiriendo esta simple comprobación empírica al concepto sostenido por parte de la Crítica, de que la novela americana es *geografía*, en tanto que la europea es *historia* (diferencia que equivale a Naturaleza y Espíritu, oponiendo lo cósmico a lo humano), se induce que el tal carece de exactitud, en cuanto reduce el fenómeno a ese simplismo paralogístico que toma exclusivamente uno de sus términos, prescindiendo del otro, y transforma una cuestión de relatividad en un absoluto, tal como ya se ha anotado en el capítulo de las generalidades, al comentar brevemente las afirmaciones de Keyserling en sus "Meditaciones Sudamericanas" (de donde, sin duda, procede esa antinomia).

La inveracidad del concepto es tanto más evidente si se refiere a la época del XIX, anterior al Realismo literario. Del Realismo sí podría decirse, con más razón, que es de carácter predominantemente geográfico (aunque no exclusivamente), entendiéndose que lo es de una geografía humana, de lo humano condicionado por la geografía, como lo prueban los ejemplos; mas con la advertencia, aun en este caso, de que la presencia casi constante de los grandes problemas de índole sociológica, explícitos e implícitos en el tema (como ocurre en Arguedas, en Reyles, en Gallegos, en Icaza, etc.), constituye lo histórico de su sentido.

El historismo narrativo del período romántico responde, por lo demás, a las tendencias literarias propias de la época y la escuela, uno de cuyos principios es, como no olvidaremos, la revalorización estética de la tradición histórica nacional, donde arraiga el espíritu de los pueblos, en contraposición al modelo académico ecuménico del clasicismo, basado en la antigüedad normativa grecolatina. Si el Romanticismo suscita la emoción de la historia —como suscita la emoción del paisaje—, lo cual es universalmente cierto, nada más explicable que la presencia de ambos elementos en la Narrativa americana de tal época, en cuanto ésta responde al influjo de aquel movimiento europeo, occidental.

Pero, en América, el predominio de ambos elementos —casi siempre juntos por ser complementarios—, reconoce, además, una razón de ser propia: la de naciones que acaban de salir de su matriz colonial, despertando a la autonomía de sí mismas y buscando afirmar su propia existencia como tales, por la valorización de los elementos de su naturaleza y de su historia. Es así que el Romanticismo trae, de suyo, el postulado del americanismo literario, el cual se cumple, precisamente, en la narrativa y en la poesía, por el imperativo de la temática geohistórica.

Tengamos en cuenta que el romanticismo provoca el americanismo literario en cuanto éste es movimiento consciente y volitivo, doctrinario y programático, pero no en cuanto hecho —y el hecho es la temática americana—, pues vimos que, como tal, existía ya en los clasicistas de la primera época independiente, poetas y prosistas de las campañas de la emancipación, aunque siguieran adictos a las normas de la escuela académica española que tiene por modelos magistrales a Jovellanos, Moratín o Quintana; pues si la escuela era española el tema era americano, tal como le vemos en Bello, Olmedo, Heredia, Labarden, etc.; y en la narrativa —que es nuestro tema preciso—, en Lizardi, por ejemplo, pues no es menos americano el "Periquillo Sarmiento", aun en paños menores costumbristas y burlescos, que sus más solemnes épicos o elegíacos, sucesores románticos. Al contrario, no sólo no lo es menos, sino que aun puede serlo más, si atendemos a que es casi primicia y que con él comienza en el género el trasunto de caracteres y modalidades típicas regionales, el que habría de ser vena predilecta e inagotable de la Narrativa de toda escuela, en estas lejanas islas y tierras firmes del mar océano.

Quienes hayan leído —con perdón de sus muchas flaquezas, y entre ellas de su pesada prosa— el tomo de estos largos apuntes que se refiere a la Ensayística, sabrán ya —y si no, sabránlo ahora— que en tal género, el americanismo literario (o sea, en principio, el tema americano) existe tan espontánea como imperiosamente desde los días primeros del Coloniaje, siendo sus especímenes iniciales las viejas Crónicas del XVI; y quienes se resignen a leer el tomo dedicado a la Poesía —que algún día aparecerá, si al autor le quedan ánimos para tanto— comprobarán idéntico fenómeno literario. En cuanto respecta a la Narrativa (y ya las mismas Crónicas lo son, en cierto modo, como es notorio), ano-

temos que el modo muy español en que está escrito el famoso "Periquillo", en nada afecta su autenticidad americana, al contrario, es la que corresponde más auténticamente al estilo de cultura que existe en la América de entonces, colonia en todo, todavía, y trasunta fielmente el carácter mismo de las modalidades de vida que son motivo de su burla y gracejo. ¿Qué otra influencia literaria más legítima que la española, en género que la España madre cultivara con tanta maestría desde los tiempos de la Picaresca hasta entonces (y hasta después)?... Justificarían nombres como Quevedo, Alemán, Ubeda, Vélez de Guevara y otros tantos mayores y menores, de una ubérrima bibliografía la legitimidad de sus entronques literarios, si no bastara ya, y aun sobrara, la propia originalidad del barro humano que usa Lizardi para su obra, tan rica de sabor y colorido regionales, que configura uno de los mejores documentos de aquel postrero mundo colonial asomándose a la aventura de su independencia; y tan hispanoamericana en su índole tradicional, que, después de él, toda una larga y gallarda progenie de escritores —costumbristas, burlescos— han seguido cultivando el género que él inicia durante todo el XIX, y halla, tal vez, su culminación literaria, en las "Tradiciones" de Palma.

El sentido de adaptación del género picaresco —de sátira moral, en el fondo— a la realidad mexicana, empieza por hacer del personaje de Lizardi un mestizo, a quien rodea una galería de tipos característicos del medio, representando, cada cual a su modo, vicios y virtudes comunes a los mortales en toda época, pero en la suya con todo el colorido propio que le define y le da humanidad concreta: pues conviene observar que aun cuando la narración abunda en conceptos y hasta sermones moralizantes, sus personajes y su acción son pintura directa, casi realista; tales el doctor Purgante, el escribano Chanfaina, Juan Largo, etc., y en torno a los cuales, aun como en tercer plano de fondo, aparece toda la vida del México de entonces: españoles, indios, señores, plebeyos, damas, criadas, licenciados, ladrones, en cuadro de trazo grueso pero incisivo. Periodista de combate, luchador de pluma por la independencia de su patria —lo que le vale persecuciones de la justicia—, articulista de "El Pensador Mexicano", su revista (cuyo seudónimo usa a veces), no deja, asimismo, de deslizar en su novela punzantes alusiones a favor de su causa, motivo por

el cual el libro, en sus tres partes o volúmenes, no ha de publicarse completo hasta 1830, libre ya de la censura de inquisidores y virreyes. Las supresiones con que aparecen en 1816 los dos primeros no restan nada, empero, a su interés estrictamente literario, siendo aquellas más atingentes a lo político. De ese su noble oficio periodístico conserva "El Periquillo" la soltura del estilo, que tiene mucho de carácter popular, lo que en su caso aumenta su valor de autenticidad, pudiendo decirse que está escrito en el modo de hablar de su gente, en su época.

Dejemos de lado "La Quijotita y su prima" (1818), otro intento narrativo de Lizardi, donde el arte naufraga en el discurso moralizante (en la tesis, como se diría poco después), siendo sólo influjo demasiado crudo de "La Nueva Eloísa", del "Emilio" y de otros ensayos pedagógico-literarios del XVIII, cuyo espíritu informa las corrientes del enciclopedismo francés que predomina en esa generación de la Independencia. Más interesante que este frustrado intento es su tercera narración: "Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda", publicado en 1832, después de su muerte. Aunque sin llegar al mérito del "Periquillo", que es su creación más feliz y perdurable, logra transportar al ambiente aristocrático su pintura y su sátira moral, que en el otro son de carácter popular, mediante el pícaro de salón que es aquí su protagonista caído, por su aversión al trabajo "vil" —que se decía entonces—, de su rango de oficial al de mendigo y ladrón, personaje del hampa.

No menos digno de lectura y mención es su libro de memorias "El Testamento", documental aparecido también póstumamente, el cual, si no novelesco en cuanto a la invención, tiene mucho de las virtudes de su rica vena narrativa, en lo que atañe a la pintura del ambiente mexicano de su época; y ello, no obstante el mucho material de índole crítica, ideológica, polémica, que contiene forzosamente consustancial con su esforzada vida de periodista político combatiente y perseguido, cuya defensa asume en tono de brioso alegato. También en este aspecto se perfila Lizardi como un precursor y su Testamento como primicia, pues estas memorias autobiográficas de escritores y de políticos americanos ilustres del XIX, suelen darnos una materia tan rica de autenticidad humana y colorido histórico como la mejor novela; y, a veces, mejor.

Empero, el "Periquillo" sigue siendo la máxima realización de las cualidades de este escritor, siendo, asimismo, la máxima realización de la literatura narrativa hispanoamericana de toda su época, es decir, el primer tercio del XIX, anterior al romanticismo; razón por la cual la reputamos aquí, entre todas, sin parar mayor atención en el resto —si exiguo en número aún más exiguo en méritos—, antes de entrar al período de la narrativa romántica, que es donde el género ha de adquirir desarrollo más amplio.

De entre el conjunto de la narrativa de tema histórico que se escribe en el largo período romántico —su tema— durante casi medio siglo, mediocre en lo más, es claro, aunque en algunas obras excelente, podrían asumir la máxima representación del género, en sus cuatro motivaciones principales, y en su orden —a saber: la Indígena, el Coloniaje, la Emancipación, la República—, éstas que citaremos, por ejemplo: "Cumandá" de Juan León Mera; "Tradiciones Peruanas" de Ricardo Palma; "Ismael" de Acevedo Díaz; "Amalia" de José Mármol. Así consideradas, anotemos algunas observaciones acerca de ellas, ateniéndonos a la cronología de su aparición, no a la de sus temas.

II

La literatura ensayística, así como la polémica y panfletaria, ésta tan abundante —y hasta superabundante— en toda América, trasuntan en forma completa el largo y sombrío drama histórico de la realidad política del Continente, esa lucha continua y renovada de la libertad contra el despotismo, del derecho contra la violencia, de la civilización contra la barbarie; concretamente, la lucha contra la interminable serie de desgobiernos de fuerza y tiranía, casi siempre militares. Pero dan sólo los aspectos públicos, sociales, cívicos, de esa lucha, de ese drama. En cambio, lo íntimo de ello, su experiencia psicológica y moral, eso mismo sentido, vivido por dentro, como sólo puede darlo la autobiografía, el epistolario o la novela, es escaso en la bibliografía romántica del XIX. "Amalia" es uno de sus pocos ejemplos, y tal vez el mayor. Si el punto culminante de aquella primera forma literaria —no sólo en la Plata, sino en toda América— está en el "Fa-

cundo", la culminación de la segunda puede estar en la novela que ha inmortalizado a Mármol, poeta mediocre.

No obstante haber sido escrita bajo la pasión combatiente de un romántico exaltado, seguidor de Byron, "Amalia" expresa y trasunta a la vez, la pasión de las almas y el cuadro de la época, ambas con el acierto de la autenticidad. Sin duda el mayor valor consiste en ese desgarrado y delicado patetismo del sentimiento que sólo un romántico puede dar. El realismo es más verídico en la objetividad de sus caracteres y en sus cuadros, y puede alcanzar —alcanza, a menudo— mayor concreción y vigor; pero en lo íntimo, en lo emocional, no llega a aquéllos. En "Amalia" se percibe nítidamente, como en ningún otro documento literario de la época, el grito angustiado y hondo del alma de la generación romántica argentina, sufriendo la terrible tragicomedia de la tiranía rosista, sin la potencia dramática que alcanza en el "Facundo", es cierto, pero con una sensibilidad más fina que la hace vivir íntimamente.

En un plano puramente estético, "Amalia" puede ser considerada como una de las expresiones más cabales y felices del romanticismo literario en América; y comparte con "María" de Isaac, el trono de la novela del siglo XIX. En la de Mármol —que no en sus versos flojos, ripiosos e imitados— sobrevive para siempre, con frescura excepcional, el testimonio de su generación y de su época. Quien quiera conocer, reviviéndolo, ese clima del terror rosista, tiene que leer "Amalia"; ello sólo está allí, y está perfectamente. Nadie ha pintado con más acertados rasgos y colorido el ambiente de aquella tiranía, en sus más típicos caracteres de época; pero, sobre todo, el estado psicológico de sus personajes, la experiencia moral de quienes la sufrieron; el contraste extraordinario, singular en la historia, de la rudeza bárbara de sus elementos gauchescos con la exaltación sentimental e idealista de la juventud romántica, nutrida en fuentes literarias europeas. El relato adquiere su mayor intensidad, su mayor propiedad, en ese contraste, en ese juego de los personajes, encendido y doloroso conflicto de sus sentimientos y su cultura, con el barbarismo ambiente, en su peripecia novelesca ejemplar.

Cierta frívola incomprensión moderna, cierta ingenua miopía histórica en algunos comentaristas ligeros, pretende que los protagonistas y las escenas de esta novela pecan de cursilería ro-

mántica, es decir, que son falsos y de mal gusto. Nada más falso y de peor gusto que esa opinión. En primer término, sería preciso aclarar que eso que los tales tienen por cursilería no sería imputable al novelista, sino a la época misma; sería sólo trasunto de caracteres y modalidades típicas del tiempo y el medio en que el libro está escrito, algo perfectamente objetivo. Amalia y Eduardo, en todo cuanto piensan, hablan y actúan, en todas sus actitudes y circunstancias, son tipos cabalmente representativos del romanticismo de aquella hora, que no era sólo literatura, sino vida, aunque la vida estuviera muy influenciada por la literatura. No sólo se escribía, se vivía y hasta se moría románticamente. El trasunto del novelista es fiel. Además, si es cierto que Mármol era, él mismo, un romántico típico cuya sensibilidad estaba acorde con la de sus personajes, y si hasta puso en ellos algo de sí mismo, como es natural, ello integra la génesis y carácter de la obra; pero lo que puede decirse es que todo en ella es tan auténtico, que si un escritor antirromántico de nuestros días quisiera dar una estilización literaria de la época, no lo haría mejor que Mármol, que estilizó sin saberlo. Esa evocación de Amalia, por ejemplo, en su salón de ambiente aún colonial, leyendo a Lamartine a la luz de una lámpara de alabastro —mientras afuera, en la lobreguez de la calle, se siente el paso siniestro de la *mazorca*—, es una estampa cabal, perfecta. Como ésa, muchas, casi todas.

Por otra parte, su pasión política de adversario de la tiranía no desvirtúa con diatribas ni truculencias la autenticidad característica del cuadro, y, lo que es más de alabar, no desfigura a sus enemigos, y, más exactamente, a su gran enemigo, aquel a quien maldice en sus versos, profetizando que *ni el polvo de sus huesos la América tendrá*. La figura de Rosas que vive en sus páginas, es la mejor que se ha pintado hasta hoy, por la justeza representativa de sus rasgos. Ni engrandecido, ni calumniado, ni disculpado: un retrato magistral del personaje, en cuanto tal, como los grandes retratos de la literatura de cualquier época y país. No es poco, y más si se tiene en cuenta la dificultad del motivo. Esa figura, como el cuadro todo de la tiranía trazado por Mármol, son los que perduran como imagen de esa realidad histórica, más que todas las prolijas documentaciones de los historiadores. Igualmente auténticos, en la justeza de sus rasgos, son otros personajes de época, como el Dr. Agüero, el solemne unita-

rio, ex ministro de Rivadavia, cuyo retrato coincide con la definición de Sarmiento, haciendo de él un cabal representante de su tipo. Notable, entre sus muchas escenas notables por el vigor de su trazo, la visita, a lo de Amalia, de Doña Encarnación Ezcurra, esa precursora de la técnica detectivesca inglesa y abuela de Conan Doyle.

Escrita en su mayor parte en Montevideo, durante su larga proscripción y en plena lucha de la ciudad sitiada por Oribe, sólo llega a ser completada después de la caída del tirano, vuelto ya el autor a su patria. Los años siguientes convirtieron al pálido y ardiente proscrito de sus mocedades en un aburguesado ciudadano, burócrata apagado y sordo. Pero la llama que encendió en "Amalia" siguió y seguirá alumbrando en la literatura americana con brillo señero. Las novelas que se escribieron después, sobre el tema americanísimo de las tiranías —frutos siempre renovados del mismo funesto árbol— ("Reconozcamos el árbol por sus frutos...", dice Sarmiento), algunas la han superado en realismo exterior; ninguna en vida interior. En ella culmina el romanticismo literario argentino, que no dio, ni en verso ni en prosa, otra obra como ésta, si se exceptúa al "Facundo". Y decimos argentino y no platense, porque en la otra banda se han dado "Tabaré" e "Ismael", dos culminaciones en su género. Parecería que, literariamente, la tiranía de Rosas sólo hubiera existido para que se escribieran esos dos libros, en los que, de modo distinto, se perpetúa su imagen: el "Facundo" y "Amalia".[1]

III

El tema del indio, de lo indio, iniciado en el teatro por Labardén, en las postrimerías coloniales y dentro del clasicismo, conserva siempre esa posición característica que ya presentaba al nacer, si bien encendida por la pasión de la época. No el indio sólo y en ambiente puramente indio, sino el conflicto del indio y el español y su solución por el mestizaje. Quizá, remontándo-

[1] Literariamente, decimos, y no es sólo humorada. Históricamente, la tiranía es como una larga crisis interna de la evolución argentina, tras la cual parece reanudarse el proceso de civilización detenido en el año 30. Pero tal vez fuera una crisis necesaria.

nos más, halláramos ya esa posición temática en el mismo Ercilla: "La Araucana" ofrece idéntico conflicto racial. Las civilizaciones precolombinas, a pesar de su brillo y su misterio, no mueven el ánimo de los escritores del XIX, lo que le mueve es el drama racial y moral de la Conquista; y ello, si bien se piensa, es lo más natural, puesto que tal es el hecho mismo fundamental de la historia de América. Una evocación de las culturas indígenas del Perú o de México, o de sus aledañas, era tema de pura delectación estética y erudita, puesto que aquello pertenecía a un pasado sin tradición, a una simple arqueología.

Una novela histórica de puro arte como "Salambó", no es concebible para los escritores americanos del XIX, que viven, consciente o inconscientemente, en actitud histórica, en función de su historia viva. El tema precolombino por sí solo es para elos un tema casi exótico, puesto que no se halla incorporado a su tradición, que es la de la Conquista, la del Cristianismo, la de fusión de razas; de ahí el mestizo como personaje representativo, como símbolo americano, tal como le hallamos en "Cumandá" y en "Tabaré". Por eso el Fraile, el Capitán y el Cacique están siempre presentes como tipos necesarios en sus ficciones, pero en torno al eje, que es el mestizo. El tema histórico erudito no interesa al romático: es demasiado objetivo; lo que le interesa es lo tradicional, lo que está unido a él por los vínculos profundos del sentimiento. Sienten la historia como pasión y no como decoración y espectáculo. Y en esto (como en otras cosas), la suya es, probablemente, la verdadera posición. No en todo estaban equivocados, naturalmente, a pesar de todo, debemos reconocerlo. Y conviene advertir, a este respecto, que la incorporación del tema precolombino a la novelística, ocurrida posteriormente, ya avanzado este siglo, tal como en "El Pueblo del Sol" de Augusto Aguirre Morales, o "Los Hijos del Sol" de Adrián Valdelomar, autores peruanos, tiene un sentido semejante. Detrás de la reconstrucción erudita del Imperio Incaico hay algo más que la sola delectación arqueológica, hay la intención reivindicatoria de los valores de aquella civilización autóctona, integrando el programa del movimiento indigenista producido entre la intelectualidad peruana en los últimos tiempos y cuya más categórica representación está en la revista "Amauta".

El Coloniaje sí pudo tener puros evocadores entre los román-

ticos, como lo vemos en las "Tradiciones" de Palma, por ejemplo, porque el coloniaje es tradición viva, en cuyo seno se sustentan todas las raíces de la realidad hispanoamericana de la Independencia: lengua, religión, caracteres, genealogías. Y si Palma no ejercitó en sus evocaciones sino el sentido anecdótico, pictórico y burlesco, no es tanto porque la época careciese de una épica digna de trazo más hondo, sino porque así es el carácter del propio escritor, y cada escritor da al mundo, según su carácter, su mundo. Por lo demás, la versión del Coloniaje como una amena crónica burlesca, proviene de que el escritor atiende sólo al reducido ambiente social de la ciudad, ya sea popular o cortesano, donde la vida se desenvuelve apaciblemente a la sombra del campanario. El drama y la épica están fuera, donde el indio, despojado, se desangra en las minas. Pero los románticos no percibieron esto, así fueran burlescos o heroicos. Esto sólo empezó a verse a la luz del realismo. La primera novela que se escribe en América planteando ese tema es "Aves sin Nido", de la Matto de Turner, en 1888; la acción ocurre ya en tiempos de la República, pero el conflicto viene desde la antigüedad del Coloniaje.

El movimiento de la Independencia y las Guerras Civiles, sí dan materia abundante y propicia para el sentimiento heroico y moral de los narradores románticos, que encuentran, en sus figuras y episodios, pábulo a la grandeza y al patetismo. "Ismael" es una epopeya en prosa; "Amalia", una apasionada condenación; Sarmiento mismo abre su libro famoso con el apóstrofe estremecedor: "¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte. . .!"

"Cumandá", obra de pura ficción novelesca, sin base en episodio histórico ni leyenda, se inscribe en esa serie de creaciones literarias en verso y prosa que, desde los días finicoloniales del "Siripo" de Labardén, hasta los de "Tabaré", en las postrimerías del siglo, y al par de otros menos notorios, tienen por motivo el choque y fusión de las dos razas, la conquistadora y la indígena, resueltas en la protagonización del tipo mestizo, alma dúplice, ser fluctuante entre dos sangres y dos destinos. Si en "Tabaré" hallamos su culminación poemática, ha de reconocerse en "Cumandá" su forma novelística más significativa, siempre dentro de su escuela, la romántica, y en este caso, con más de sus defectos que de sus virtudes. El parangón entre ambas obras es necesario, pues ambas tienen mucho de común en su argumento; si en una el

mestizo es varón y en otra es doncella, el cuadro y el sentido son semejantes, siéndolo, asimismo, el cuadro de los otros principales elementos que les integran: el fraile misionero, el capitán español, la tribu indígena semisalvaje y sus caciques, el fortín, el escenario selvático y demás. Otros rasgos tienen de común: en ambas es histórico el ambiente, el cuadro, los elementos, pero no los personajes, que son de ficción, aunque representen a sus prototipos reales, o sean, a su vez, prototipos literarios de aquéllos. Y por sobre todo ello, o, más exactamente, por dentro —pues es la verdadera causa que los identifica—, está su concepción romántica. Ha de considerarse este tipo de obra como expresión del sentido romántico de lo americano, que tiene por resorte central el sentimiento, y no nacido en América precisamente, sino en Europa, ya que su tónica la da no un americano, sino un francés, el autor de "Atala", cuyos rasgos se reflejan en todos sus hijos nacidos en estas tierras. Pero haríamos mal en considerar visión foránea a la romántica, aunque el romanticismo llegue de afuera —como de afuera llegó todo, menos los indios—, pues ya sabemos que se trata de un estado de espíritu —de época— universalmente occidental, del que Hispanoamérica participa por natural repercusión, como todos los demás pueblos de su ámbito. Chateaubriand es el primero en expresar ese sentimiento, dando así la tónica general de la escuela; y por ello el romanticismo americano lleva su sello, en todo cuanto se refiera a "las escenas naturales del Nuevo Mundo".

Decir que "Cumandá" es chateaubriandesca, es casi definirla. Hija tardía de "Atala", su aparición, en 1879, prueba la persistencia espiritual de aquel influjo romántico, de aquel primer antepasado, en medio y a pesar de las nuevas corrientes que habían transformado la literatura europea y ya empezaban a llegar del mismo centro irradiante. ("Tabaré" es más tardío aún, del 88; al igual que "Ismael", aunque éste muestra ya, en parte, cierta influencia del realismo.) Algunos críticos —L. A. Sánchez, por ejemplo— inscriben a "Cumandá" bajo la égida realista, fundándose, al parecer, en un mero hecho cronológico, lo que no es válido; no importa que el libro aparezca cuando ya el realismo empezaba a cundir en América, su carácter es típica e inconfundiblemente romántico, corresponde a la promoción anterior y es una de las últimas (no la última) manifestación de esa esté-

tica. Precisamente, si bien observamos, caemos en la cuenta de que algunas de las manifestaciones mejores y más representativas de esa escuela —de esa época— se dan, en América, en el último tercio del XIX, hallándose aquí en sus postrimerías imperiales, un régimen literario en Europa ya abolido hacía tiempo.

El capitán español, el fraile misionero, el cacique indígena, la joven virgen nativa, la tribu semisalvaje, el ambiente selvático, el fortín, los tipos característicos de toda la literatura romántica en prosa y verso de tema histórico de la época, aparecen en "Cumandá" con su típica concepción romántica, no de acuerdo a la verdad de los caracteres humanos —pues, en esto, la novela es falsa de cabo a rabo—, sino al molde imaginativo de la escuela, cuyos arquetipos universales se hallan en los autores franceses e ingleses de la primera época. Claro es que, tratándose de una evocación esencialmente romántica, sería majadería pedirle verdad de caracteres históricos, pues no ha de olvidarse que la verdad histórica, como la misma realidad presente, son figuraciones subjetivas, reflejos de un estado de alma, fantasmas de su propia exaltación moral. Todos los personajes y conflictos —novelescos, poemáticos, dramáticos— de cualquier época y lugar que sean, representan los propios sentimientos, pasiones, ideales de la época en que se escribe, y sus criaturas sienten, piensan, actúan conforme a ello, son como sus imágenes, proyectadas en plano histórico. Históricamente, objetivamente, casi todo es falso en la obra, en cuanto representación de una realidad, sea presente o pasada; pero todo es verdadero si lo consideramos en función de una psicología de época, la cual puede ser, también, valorizada como falsa o verdadera en sí misma. Fuera del clima psicológico del romanticismo, personajes y asuntos aparecen fundamentalmente arbitrarios; dentro del clima son auténticos: ellos dan su representación del mundo; en este caso, su representación de América. Y no está demás hacer notar, aunque sea de paso, que la verdad viviente de esa representación es tal. que no sólo se opera en el artificio literario sino en la misma vida real; ellos, los autores, son, en mucho, como sus personajes; o sus personajes como ellos, que el trueque no altera el producto; amaban de sus amores, sufrían de sus pasiones y hasta morían de sus muertes. Ellos, los románticos, nos dan el mundo de su propia embriaguez ideal —lírico-dramática—, al despertar de la cual se encuentran frente al hecho brutal del

naturalismo zoliano y a otros "repugnantes" espectáculos de la vileza humana, condenados como tales por Montalvo, J. C. Gómez y otros próceres americanos de esa generación.

Todos los elementos que componen la ingenua y arbitraria fábula de "Cumandá", pertenecen en común al repertorio de motivos y conceptos del romanticismo americano, tal como se manifiesta en casi todas su demás producciones; aunque, si bien en el género novelesco alcanza la primacía (lo que no es mucho, dado lo pobre del resto), es superada por "Tabaré" en cuanto atañe a la verosimilitud histórica de la trama, lo que debe hacerse constar, no obstante el género ser otro. Todos los elementos del poema de Zorrilla se ajustan a la verdad de la historia, en sus caracteres y circunstancias; lo único discutible es el carácter del protagonista mismo, al que ha de tomarse tal vez más como símbolo que como ente real. Pero en "Cumandá" casi todo es inverosímil, circunstancias y caracteres, como en los buenos novelones románticos del XIX, lo cual, si le impide ser buena, en cuanto novela, no impide que contenga admirables cuadros de la naturaleza ecuatoriana, con la doble y distinta majestad de sus montañas y de sus selvas, lo que, literariamente la valoriza. Y no se vea en esto contradicción con aquello, es decir, con la primacía condicional que le reconocemos dentro del género, en su tema, porque todo lo otro, siendo igualmente inverosímil, les es inferior en cualidades literarias, que ésta las tiene de primera, empezando por estar muy bien escrita. Mera es un prosista cabal.

Cumandá, la protagonista, es mestiza como Tabaré, aunque los términos están invertidos, lo que no importa al resultado; en vez de un cacique indígena y una dama española, un fraile español y una doncella indígena, cruzas justificadas por los asaltos, raptos y entreveros de la lucha entre conquistadores y autóctonos, peripecias y casos que, por cierto, los hubo en abundancia. Los caracteres humanos de "Tabaré" son más verídicos que los de "Cumandá", no obstante ser éste un poema y aquélla una novela, aunque, en verdad, de novela ésta no tiene sino la prosa, y, en parte, la composición, pues todos sus elementos son poemáticos.

Indios e hispanos de este relato padecen, en gran modo, el achaque de casi todos los personajes similares de la literatura romántica americana, inspirados no en un conocimiento directo de

la realidad autóctona que manejaban, sino en los prototipos universales del género; y por este lado, la novela de León Mera no tendría quizá mayor andamiento que aquellos fracasados engendros de Echeverría o de Magariños Cervantes a que se alude en otro lugar, aunque podría omitirse el aludirlos. Pero está el auténtico sentimiento y pintura del paisaje, de la naturaleza americana, que en aquéllos es débil aunque hinchado, en cuanto esto tiene de propiamente tal, es decir, en cuanto representa una categoría telúrica dominante. La novela de Mera se resiente del simplismo de los caracteres, de la ingenuidad de la intriga, común a casi toda la novelística romántica, desde Chateaubriand hasta Hugo. No es esa joven virgen mestiza —misteriosa hija, al fin de cuentas, de las aventuras profanas del buen fraile Domingo, y enamorada del apuesto capitán español; la que se inmola para que la tribu indígena sublevada no arrase el fortín aislado en su lejanía— el personaje más adecuado para simbolizar a la raza nativa; mejor hubiera estado, sin duda, algún duro jefe como los que Ercilla pone en el bronce de sus octavas reales (no menos duras). "Cumandá" es sólo un episodio sentimental, más hecho pael llanto que para el heroísmo, como "Atala", su abuelo. Pero el sentido representativo está, sin embargo, en esa lucha de indígenas y españoles y en ese amor entre la mestiza y el castellano, todo lo cual quiere significar, un poco confusamente, la lucha y fusión de las dos razas en el suelo del Nuevo Mundo.

Inútil sería tratar de considerar psicológicamente a los personajes de "Cumandá" como tipos representativos de una época, de una raza, de un ambiente; ni aun de sí mismos. Nada hay en ellos de verdadera consistencia humana y no resisten al menor análisis. Como muchos otros personajes de la novela histórica romántica, son meros títeres argumentales en que se proyecta la patética imaginativa del autor, alimentada a la sombra alevosa del folletín. Su único valor literario está en la belleza poemática de sus páginas descriptivas, en su pintura de la naturaleza selvática americana, punto éste, por lo demás, en que culmina casi toda la literatura romántica del Continente. Son, seguramente, estas páginas, y no su endeble contextura novelesca, las que han valido a la obra de Mera —ennoblecida por un estilo de severa elegancia— su lugar en el panorama histórico de las letras americanas.

Decía don Juan Valera, a propósito de "Tabaré", precisamente, que hasta la aparición de este poema, los que tenían la primacía en la pintura de las escenas naturales del Nuevo Mundo eran los brasileños Alencar y Gonçalvez Diaz. El concepto es injusto con "Cumandá", veinte años anterior a "Tabaré", donde ya se da una pintura tan rica y poderosa como en los brasileños o en el uruguayo, a tal punto que, en ella, la anécdota es lo de menos, pues sólo sirve de ocasión para darnos, en cuadros admirables, esa magnífica y terrible potencia geográfica que es el Trópico americano, *a través de la sensibilidad romántica.* Y esto último quiere decir que se trata de una visión distinta a la que después han dado los realistas —Eustasio Rivera, por ejemplo—, que podría decirse otra interpretación, otra versión de lo mismo. Distintas y, sin embargo, igualmente valederas en cuanto ambas testimonian esa verdad psicológica —y literaria— de que es nuestro estado de espíritu el que da forma y expresión a lo real (el paisaje "estado de alma"); ya insistiremos sobre este punto de crítica, a propósito de "La Vorágine".

IV

Antes de proseguir esta reseña de la novela histórica del XIX —que, dijimos, es la predominante y característica de la narrativa romántica—, inevitable es que nos detengamos en "María" para no transgredir demasiado la cronología del caso, aunque ella sea un aparte en la disertación. "María" es, quizá, la única novela importante no histórica, escrita en su época. No histórica, aunque sí, en parte, autobiográfica, al modo legítimo que la biografía es transfundida en la novela, el que toma de ella los elementos reales para elaborar una ficción, que ya no es biográfica sino novelesca; y esto mejor que aquello, porque en la libertad de la novela la vida se expresa más esencialmente, adquiere un estilo más neto. No necesitamos parodiar a Wilde para reconocer que —en cierto sentido— el arte puede ser más verdadero que la vida. Y vaya esta aclaración para los muchos que han hecho argumento de algunas infidelidades biográficas de la obra, con el ánimo infeliz de desmerecerla, cuando lo cierto es, justamente, lo contrario. Cual haya sido, en la vida, el destino de los personajes, sólo puede importar a la erudición, no al arte; como tampoco im-

porta que éstos hayan sido o no exactamente tal cual el escritor les hace vivir en la obra; porque tal cual son en ella y tal cual es en ella su destino, así deben ser, verdaderamente, en el plano del arte, que es el virtual, el representativo. Mayor infidelidad —y más creación de virtud— hay en novelas de más gloriosa universalidad e influjo magistral en su tiempo y escuela, como el "Werther", tronco del árbol novelístico del romanticismo, ya que el joven arquetipo de las tristezas amorosas, en cuanto Goethe, ni se suicida ni siquiera es fiel a la pasión platónica por Lotte Buff, su Carlota, puesto que hubo en su vida tantos amores como sus biógrafos nos cuentan. Y si, como nos lo cuentan, el desenlace del suicidio —que tal tempestad pasional y fúnebre suscita en su época— le fue sugerido al escritor por un suceso real de aquellos días, pero ajeno (si es que algo hay ajeno para el novelista), y si éste aprovechó de ello uniéndole al tono de sus cartas propias, sólo ha de verse en ello la verdad de una creación literaria que interpreta o crea a su vez el estilo amoroso de un siglo. Así, lo que ocurre en "María", que no es mucho —tampoco es mucho en el "Werther", y ¿para qué?—, es precisamente lo que debe ocurrir según su propia ley romántica, pues si no no sería eso, sino otra cosa, o nada.

"María" es la flor más pura e inmarcesible del romanticismo hispanoamericano; sin historia, sin política, sin filosofía, sin nada, sin nada más que el simple patetismo del sentimiento y la pintura simple de la naturaleza y del ambiente humano, la esencia de su estilo. Algunos historiadores la incluyen en la promoción realista, porque en la fecha de su aparición el realismo literario dominaba ya en Europa; pero no en América. En esto de períodos y escuelas la cronología americana no señala hora igual que la europea; en el caso del realismo anda unos veinte años retrasada, lo mismo que en el caso posterior del Modernismo, iniciado por Darío, hacia el 90 ó 95, imperante ya en Francia desde más de cuatro lustros antes y ya en trance de periclitar. La prosapia chateaubrian-desca de "María" es notoria; "Atala" está presente como un fantasma en toda la obra. ¿A quién lee María? A Chateaubriand. Una década anterior a "Cumandá", de Mera, el romanticismo está todavía en ella más fresco y pujante que en su hermana selvática, algo tardía, por cuyas páginas pasa todavía, sin embargo, el hálito de "Atala". No hay en "María" trazo alguno de elemento

realista. Su virtud consiste precisamente en eso: ser la novela en que el romanticismo alcanzó en América su más pura expresión. Es frecuente el error de pensar que una obra es tanto mejor cuanto más se acerca al estilo que prima en nuestro tiempo. Al contrario, una obra es tanto mejor cuanto más netamente realiza su propio estilo, el de su escuela, el de su época; porque sabemos que, en arte, no hay escuelas malas ni buenas, sino buenos y malos artistas, y en cada una de ellas —es decir—, en cada modalidad, en cada estado de alma, de conciencia del arte —y del mundo— se realiza la obra intemporalmente valiosa, por ser expresión cabal de su propio espíritu. Así pues, cuanto más esencial y netamente romántica sea "María", tanto mejor. Eso y no otra cosa es lo que se ha de ir a buscar en ella, como en la obra clásica, lo clásico, y en la realista, lo realista. Y quien no sea capaz de gustar lo romántico en "María", sepa que su capacidad estética es harto estrecha y temporal.

Un escritor socialista de Colombia —cuyo nombre, para su bien, no recordamos— dice de "María": "esa melosería insulsa, esa tontería de toda una época trasladada a un panorama físico que le presta algún relieve". Hay socialistas más finos; pero éste, como muchos otros, y no ya socialistas, muy frecuentes, incurre en simple pecado de ordinariez. Cierto que, en gran parte, valoriza a la novela de Isaac el consabido cuadro de la naturaleza, que en casi toda novela americana, sea romántica o realista, es siempre lo mejor. Y cabría decir, sobre el motivo, que es en ésta donde se encuentra ese sentimiento romántico de la naturaleza americana en su más depurado encanto poético; no sólo por su famosa descripción del Valle del Cauca, escenario eglógico de la novela, que ha quedado como una de las páginas más hermosas, en su tema, de la literatura del Continente, sino también por la pintura de la selva tropical que cruza el Magdalena. Sólo otro colombiano, Eustasio Rivera, ha dado, en parangón con la suya, aunque de modo muy distinto, la salvaje majestad de uno de esos grandes ríos de América, para Isaac —y su época— henchidos todavía de los rumores, los perfumes y los misterios de un primitivo paraíso; ese paraíso convertido después en el terrible "infierno verde" del realismo. En "María" hallamos la naturaleza como antes de la caída; porque los ojos con que la miraban los románticos eran los de su ensueño.

Pero no es ese todo el mérito de "María". El cuadro humano es tan precioso como el físico. La virtud que ha hecho perdurar a esta novela no está precisamente en el triste y delicado idilio entre Efraín y María, que le sirve apenas de argumento —aunque él nos dé, y no es poco, el más puro sentimiento romántico, el de una época—, sino en la *magnífica* plasticidad del cuadro que le sirve de ambiente; el de la casona solariega y señorial en que se centra la acción y el paisaje del Cauca que le rodea, valle andino que la novela ha hecho famoso —donde se trasuntan las modalidades de vida patriarcal de la época, las estampas y las figuras de tan neto relieve que viven en sus páginas: la recia y noble individualidad del padre, las de la madre y la hermana, tan dulces y prudentes, la pareja enamorada de los mestizos, Braulia y Tránsito, la del muchacho negro Juan Angel, y los otros que componen una galería de retratos trazados con finísima pluma, en una sucesión de episodios de perfecta estructura y unidad novelística—. Todo ello, no menos, si no más, acaso, que el propio tierno idilio juvenil de María y de Efraín —figuras psicológicamente representativas—, trasunta, al par que el estilo tradicional propio de la vida hispanoamericana del siglo pasado, el tono propio que el romanticismo de la época ha cobrado en contacto con ese estilo de tradición colonial típico del Continente. Porque el romanticismo hispanoamericano tiene su tono propio —y su color, su sabor, su perfume— que le distingue del europeo, en cuanto proviene de esa fusión entre ambos elementos: el idealismo sentimental y caballeresco traído por la influencia literaria de allende (eso que el aludido crítico marxista llama "melosa tontería de una época"), y el tipo tradicional vernáculo de sus caracteres y costumbres, especialmente las que le infunden el arraigado catolicismo colonial en el seno de la familia, y las costumbres rurales determinadas por las condiciones raciales y geográficas del territorio. Así, mientras en la casona señorial del Cauca se lee apasionadamente a Chateaubriand, y los hijos de los ricos hacendados hidalgos, como el padre de Efraín, son enviados a estudiar letras y leyes a las universidades de Inglaterra y de Francia, en la hacienda se doman ganados salvajes; negros e indios, semiesclavos todavía, cultivan los vastos dominios, y los grandes ríos, a través de la selva de devorante espesura, tienen que ser remontados en canoas de *bongos*. También Amalia, la de Mármol, lee las "Meditaciones"

de Lamartine en su salón colonial, a la luz de su lámpara de alabastro, mientras afuera, en la lobreguez de la calle, se siente el paso siniestro de la Mazorca. En "María" no hay mazorca, ni nada siniestro, aunque sí triste, como corresponde; se vive una égloga patriarcal, de severas y gentiles costumbres, pero en contraste con el rudo y semibárbaro colorido regional, donde las peonadas que de día han trabajado casi desnudas al sol, por la noche se entregan a sus danzas típicas primitivas, al son de tamboriles y guitarras. Ninguna novela del siglo pasado trasunta mejor que ésta ese carácter de la vida hispanoamericana en el tiempo romántico, rudo y fino a la vez, en su fusión original de naturaleza, tradición y literatura.

Dicen los biógrafos de Isaac, que este escritor, de herencia judía, hijo de un colono británico de Jamaica, convertido al catolicismo, aunque de ascendencia hispanocriolla por la rama materna —y que en su vida inquieta y azarosa fue de todo: miliciano, poeta, periodista, diputado, funcionario—, murió hacia el noventa y cinco, entregado a la fiebre de los negocios, explotando raras empresas mineras, y sin lograr éxito en nada, ni siquiera en sus versos, que son flojos y triviales, como la mayoría de los que se escribieron entonces. El sólo es el autor de "María", con la que ha legado a la posteridad una de las tres o cuatro novelas válidas del siglo pasado. Y es bastante.

V.

De "Tradiciones Peruanas" de don Ricardo Palma (porque a Palma no puede quitársele el don, sin que pierdan carácter su figura y su obra), decía don Juan Valera (otro que tal imprescindible) en alguna de sus célebres "Cartas Americanas", hacia el noventa, que: "Yo tengo la firme convicción de que no hay historia grave, severa y rica de documentos fehacientes que venza a las 'Tradiciones' de usted en dar idea clara de lo que fue el Perú hasta hace poco y en presentar su fiel retrato." Eso puede ser, en efecto, la obra del primer narrador peruano (en calidad, se entiende, no superada hasta hoy) vista en su objetividad, que es como la ve el viejo crítico español, que así veía y juzgaba toda la literatura americana de entonces en sus "Cartas", ya porque

tal era su escuela, ya porque el seso no le daba para más sutiles apreciaciones de orden estético.

No sólo la de Palma, que más se presta a ello, sino gran parte de la gran narrativa universal, puede ser considerada así, objetivamente, como representación de una realidad histórica, en sus caracteres y su ambiente, desde el Quijote hasta Proust. Que la España del XVI esté fielmente retratada en Cervantes, no hay duda, aunque no sea esa la principal de sus virtudes, y sobre todo la de su permanencia. También es indudable que en "A la recherche du temps perdu" está el retrato de la Francia de 1900, el de toda una sociedad y una época, aunque, por mayores razones, no sea ese su valor capital, y mucho menos su sentido perdurable. Asociando a tan geniales ejemplos la obra algo menor de Palma, podemos inducir que tampoco en esa representativa objetividad histórica está su máximo y último término de entidad, pues lo que verdaderamente valoriza las "Tradiciones", no es tanto la fidelidad de su representación —relativa, como veremos—, sino lo que Palma ha puesto en ellas de suyo, su propia visión, su creación literaria, para la cual, la historia, con todo su aporte de sucesos, anécdotas, leyendas, chismes y demás, no es más que el material que él ha echado al crisol de su arte, sirviéndole para crear —o recrear— su propio mundo literario burlesco y brillante, cuya frivolidad tiene su fondo filosófico, que pudiera ser el *castigat ridendo* de la sátira moral —con la que se emparenta, desde Marcial hasta Molière, pasando por la Picaresca—, si no fuera por su aire de complaciente escepticismo.

Claro es que la vida de Lima colonial —que es la que da su mejor parte a las "Tradiciones"— se presta ya, de suyo, para esa versión burlesca. Pasado el período inicial de la Conquista, el de las Crónicas, tan dramático, el Virreinato limeño entra en la larga monotonía de su formalismo administrativo, curialesco y devoto, desenvolviéndose en torno a sus conventos y universidades, a sus audiencias, un poco perezosa y descuidada, un mucho burlona y picaresca, terreno más propicio al cultivo de la comedia que del drama. Fuera de las procesiones del Corpus, las colaciones de grados, la llegada de un nuevo Virrey, algún auto de fe, algún levantamiento de indios, la presencia de piratas en las costas, las solemnes exequias de algún prelado, lo que no es mucho, todo eran visitas y sermones, chocolate y partidas de naipes, entre furtivas

aventurillas de tapadas y murmurados escándalos de convento; de todo lo cual buena cuenta y provecho hallamos en las "Tradiciones". Lo dramático ocurría fuera de allí, o de Lima o de otros centros urbanos similares del Virreinato, pero principalmente de Lima por ser la corte; drama, por ejemplo, el del indio, sobre cuyas espaldas serviles descansaba toda la riqueza minera del Perú, alto y bajo. Pero de eso Lima no se ocupaba; ni Palma tampoco.

El mundo colonial de Palma se compone de clérigos, funcionarios, cortesanos, damas de copete, tapadas, pícaros, en torno al cual se mueve una turba popular pintoresca, de gente parasitaria —a menudo mestiza— aguzada en la clásica busconería de origen peninsular. Aún después de abolido el coloniaje, ya bajo la república, ese mundo —o mundillo— persiste en su anécdota; y la sociedad limeña que pinta tiene un carácter semejante, sin virrey pero con generales de entorchados que se disputan la presidencia y adulones palaciegos y conspiradores. La persistencia del rasgo característico tradicional y una conformación social que no cambia fundamentalmente, siguen dando pábulo a la narrativa burlesca de nuestro autor, apenas salpicada de uno que otro episodio de tinte dramático. Ese mundo literario de las "Tradiciones" refleja con brillo pictórico magistral todo el colorido típico, personajes y costumbres de tal sociedad; pero no hay que creer tampoco que ese mundo haya sido únicamente así como lo pinta Palma, porque Palma pinta sólo sus rasgos burlescos, es decir, una visión de esa realidad a través de su propia burla.

De ahí que el título "Tradiciones" no parezca el más propio del contenido y carácter de su narrativa; su obra es tradicional por su colorido, su sabor, su tipismo, pero no por su sentido. La tradición es categoría muy seria: representa la esencia espiritual y moral de un pueblo, su tabla de valores, su herencia más auténtica, su raigambre más profunda, ¿cómo aplicarlo, sin que ello mismo tenga un sentido de burla, a ese conjunto de anécdotas picarescas y jocosas, cuyo sentido de sátira no alcanza a superar su ligereza? ¿Pueden tales tradiciones sustentar el espíritu de un pueblo, su sentido de la vida? La tradición de un pueblo está en lo heroico, en lo religioso, en lo moral; en los personajes y los episodios que ejemplarizan acciones y caracteres prototípicos de un estilo de vida ejemplar; y en las tradiciones de Palma todo, o casi todo —en todo caso lo que en ellas predomina y les da su

carácter y su estilo— son flaquezas humanas: la sensualidad, la picardía, la vanidad, la ridiculez y, en fin, los siete pecados —o los siete pecadillos— que acompañan al hombre como su sombra, es cierto, pero que no son lo más digno de merecer ese título, aunque merezcan, literariamente, el renombre que han conquistado.

Podría decirse, sí, que el género cultivado por Palma y llevado por él a su máxima jerarquía literaria, tiene cierta tradición colonial, en el Perú y en toda América, pues se dieron varias versiones narrativas de ese tipo, si bien ninguna alcanza la calidad de la suya. Podrían citarse, de esa vena burlesca, emparentada tal vez con la Picaresca española (aunque ésta sea más seria, es decir, más profunda), varias obrillas en prosa o verso, aunque más en lo segundo que en lo primero, porque la rima y la copla se prestaban más para el ingenio y el donaire de éxito popular, siguiendo esa floración, mayormente arraigada en el lado del Pacífico, durante el XIX, hasta culminar en eso que ha inmortalizado al viejo Bibliotecario de Lima. Tales, entre otros, "Diálogos de las Palanganas", comedieta en que se documenta satíricamente el escándalo cortesano de la Perricholi, y los romances de igual índole en "Lima por dentro y fuera", de Simón Ayanque, seudónimo del andaluz peruanizado Terralla y Landa, productos ambos de fines del XVIII (que sirvieron de fuente para las "Tradiciones"), no menos que "El Lazarillo de Ciegos Caminantes", del supuesto Concolorcorvo, por esa misma época; a lo que habría que agregar cosas como "La Junjamada" y la "Tocaimada" del epigramático colombiano y también dieciochesco don Manrique, sin olvidar, en las postrimerías coloniales, al célebre "Periquillo Sarmiento" del mexicano Lizardi; y llega hasta don Francisco Acuña de Figueroa, en el Plata, ya en la primera mitad del XIX, otro epigramático de más calidad literaria que los otros; todos ellos típicos representantes de esa modalidad tradicional (que no es lo mismo que decir *tradiciones*).

*
* *

La crítica peruana ha discutido mucho si Palma es colonialista o anticolonialista, vale decir, si sus "Tradiciones" exaltan el culto del tradicionalismo colonial del Virreinato, o si, por el contrario, su espíritu burlesco es negativo y disolvente. Hacia fines

del XIX, y por su misma época, surge en la vida intelectual del Perú el movimiento de renovación social-político, acaudillado por González Prada, que emprende campaña a fondo contra el tradicionalismo virreinal, en el que, según dicen, se amparan los privilegios conservadores de las clases pudientes y abolengadas. Azares de la polémica sitúan a Palma frente a González Prada. Y el autor de "Tradiciones" pasa a incorporarse al campo de los colonialistas. Posteriormente, sin embargo, continuadores —y renovadores— de aquel movimiento pradista, los jóvenes del grupo "Amauta" se han esforzado por reivindicar como suyo al célebre escritor, arguyendo el carácter satírico de sus "Tradiciones".

Lo curioso —y paradójico— del caso (no infrecuente), es que ambos bandos en pugna parecen tener su parte de razón. La crítica burlesca de las "Tradiciones" está lejos de ser favorable a esa tradición que ridiculiza más que exalta. Pero su burla es, vista del otro lado, muy ligera y sin ribete alguno de severidad moral, ni, al parecer, de intención política negativa. A pesar de que la *élite* eclesiástica demostró gran ojeriza a Palma por sus irreverencias contra prelados y monjas, no hay que olvidar (y ellos tampoco, al fin, lo olvidaron) que el oficio de escritor burlesco es burlarse graciosamente de todo lo humano, sin que en ello comprometa actitud doctrinaria alguna. Palma abarca por igual en su burla a coloniales y republicanos, a curas y a bachilleres, a liberales y conservadores, y al fin de cuentas es probable que su burla y su persona se encontraran muy a gusto entre los mismos de quienes se ríe y de quienes hace reír, pues, lo que ha puesto en ejercicio y elevado a virtud literaria, es el carácter ligero de gran parte de la gente limeña —el mismo que dio vida al "Diálogo de las Palanganas" y otros esperpentos de menor jerarquía—, gente burlona como él, aunque no con su ingenio, más inclinada, según dicen, a la broma que a la tragedia; este factor daría a las "Tradiciones" un rasgo mayormente representativo de su limeñidad.

Sopesado imparcialmente el pro y el contra de su figura, se concluye que él está más dentro del campo conservador que del indigenista, aunque en política sea liberal y ande mal con la Iglesia, si bien, como lo reconoce Mariátegui, el fundamento de su inclusión en el campo conservador es su larga y enconada "divergencia personal" con González Prada —quien, por ironía, le sustituye en el cargo de Director de la Biblioteca Nacional, en 1912—,

formándose los partidos opuestos de *palmistas* y *pradistas*, identificados con las opuestas tendencias políticoliterarias. Pero tampoco nos parece esté en lo cierto Haya de la Torre, al decir que Palma "hundió la pluma en el pasado para luego blandirla en alto y reírse de él"; y que "ninguna institución u hombre de la Colonia y aun de la República escapó a la mordedura tantas veces certera de la ironía y el ridículo de la crítica de Palma". Objetivamente considerado el caso, no parece que haya intención ni sentido político alguno en sus "Tradiciones".

Lo que da su burla no es argumento contra el colonialismo en cuanto tradición, ni contra la República, ni contra régimen ni clase social alguna, sino contra todo lo humano, pues al fin de cuentas sus personajes y sus anécdotas no representan sólo lo colonial, aunque éste sea su carácter de época, sino al hombre, o a los hombres de toda época y lugar donde se repitan sus mismas debilidades y sus mismos vicios y donde ofrezcan el mismo material vivo para la sátira. Esta verdad parece lo bastante evidente para no requerir mayor demostración; pero si se quieren ejemplos, basta con citar a los grandes burlescos y humoristas de todo el mundo, de Grecia a nuestros días, que en Aristófanes, Quevedo, Molière, tienen sus cumbres universales.

Por otra parte, compruébase que las "Tradiciones" han resistido victoriosamente ante la posteridad de este siglo, la doble adversidad de sus enemigos y de sus malos amigos, éstos, a veces, más dañosos que aquéllos, por lo de dime con quién andas y te diré quién eres. Muchos críticos, tal vez más políticos que literarios, han negado valimento a Palma, por el tono frívolo y casi siempre jocoso de sus relatos. Su coterráneo More, indigenista intransigente, en "Ensayo acerca de las literaturas del Perú", dice de él que es "un divertido narrador de chascarrillos, fichados y anaquelados"; y se refiere a "su risilla chocarrera". Blanco Fombona, agresivo y diatribesco como lo es a menudo, llega a llamarle, sin respeto alguno, "mulato jacarandoso". Estos extremos perjudican menos a su fama, sin embargo, como anotamos, que las alabanzas que hacen de él académicos rancios y sacristanes de la literatura, esa plaga de gente sin espíritu que pulula en torno a ciertos nombres ilustres, capaces de hacernos apartar hasta del mismísimo Cervantes, por el tufo retórico que, a modo de incienso, expanden alrededor (de los cervantistas, líbranos, Señor...;

y, salvando alturas, de los palmistas también). La verdad, sin prejuicios de escuela, es que lo importante en las "Tradiciones" no es su materia, sino el arte con que el escritor la elabora, la gracia intencionada con que mueve sus títeres, el trazo agudo y el rico colorido del cuadro, la propiedad y el donaire del estilo, todo lo que constituye, en suma, su brillante facultad de narrador, ya clásico en las letras hispanoamericanas.

Situamos a Palma entre los románticos. Hasta donde lo es. Ante todo está una cuestión de época. Su formación literaria ocurre dentro del clima del movimiento romántico peruano, del que es documento y testimonio su memorial "La Bohemia de mi tiempo". Traduce a Hugo, a Heine, a Longfellew, a otros primados de la hora. Escribe leyendas a lo Zorrilla, como "Oderay o el último beso"; libros de versos zorrillescos, heinianos, esproncedianos, como "Armonías" y "Pasionarias", "Verbos y Gerundios"; todo ello entre el 1855 y el 80, al mismo tiempo que compone parte de sus "Tradiciones", cuya primera edición es del 72, siendo las otras posteriores, acrecidas con nuevos aportes. Esa formación romántica (en política es liberal y combate, a su modo, con sátiras en verso y prosa, tan molestas que le valen un destierro a Chile, siempre en su juventud) le infunde el culto por los temas históricos, tan característicos del romanticismo, al mismo tiempo que el de la imaginación poética con que se aduna, para dar ese producto que es la *leyenda, la zorrillesca,* al modo español, o la *de los Siglos;* o son sus propias "Tradiciones".

Podía distinguirse un elemento de cepa clásica española, y es su carácter burlesco, emparentado con Quevedo y la Picaresca en general, y con el costumbrismo del género cultivado en América desde el coloniaje. Los románticos no son burlescos; son demasiado líricos y apasionados para eso, y su sátira, cuando la emplean, es amarga y sarcástica como en Larra. Pero este elemento, en Palma está tratado literariamente dentro de la fantasía y del colorido brillantes que trae el romanticismo. También podría observarse, en este sentido, lo castizo de su prosa; More le objeta que "quiere usar el castellano del siglo de oro". En parte es verdad; la influencia de los clásicos en su estilo es evidente; pero no lo es menos el sabor nacional, peruano, que tiene, en gran parte, su prosa, por el uso de criollismos, así en el léxico como en el giro. A pesar de su casticismo "con vistas a la Academia",

es un americanista ferviente, como se comprueba, además, en sus trabajos acerca del lenguaje popular, "Neologismos y americanismos" y "Papeletas lexicográficas", que publica entre 1895-1903, siendo Director de la Biblioteca Nacional. Podría decirse, a este respecto, que el estilo de sus "Tradiciones" es, como las *tradiciones* mismas que le sirven de tema, hispanoperuano, el más auténtico de acuerdo con su carácter, porque así es la cosa, y en un todo adecuado al género y al motivo. Naturalmente, no puede pretenderse, como pretenden aquellos sacristanes literarios a que aludimos, que su estilo sirva de modelo ni que se siga escribiendo a su manera. Ello sería anacrónico, aparte de que, en cuestión de estilos, son falsos los modelos, pues cada escritor, si es tal, tiene el suyo.

VI

La novela histórica llega a asumir, con Acevedo Díaz, categoría de epopeya en prosa. La serie que integran "Ismael", "Nativa", "Grito de Gloria", "Lanza y Sable" —así como "Soledad", ya fuera de esa serie de tema histórico—, es la primera realización seria del género novelístico en el Uruguay, ya que todo lo que hasta entonces se escribiera son frustrados intentos, así en su contenido como en su forma. Tal, citando al más notorio de ellos, el conocido novelón de Alejandro Magariños Cervantes "Caramurú", infeliz engendro folletinesco, falso en sus caracteres, en sus ambientes, en sus peripecias, espécimen ejemplar de esa en gran parte malograda literatura americanista de la primera época, cuya buena intención sólo atinó a vestir con las plumas del indio y el chiripá del gaucho a los personajes del novelón y el melodrama español de la época. Poeta absolutamente aguado y ripioso, otros productos suyos, en verso, como "Celiar", de igual índole que la novela citada, comparten con Esteban Echeverría, su predecesor y maestro, la flojedad formal y la impropiedad del carácter, muy aumentadas en el sentido de lo peor. Aunque sus mortales achaques son comunes a gran parte de la narrativa —en verso y en prosa— de su tiempo, en América, no tiene su "Caramurú" para salvarse, como la tiene "Cumandá" de Mera, por ejemplo, páginas de gran valor descriptivo, los afamados "cuadros de la naturaleza americana", pues estos mismos son aquí tan pobres de

color como de estilo. Y todo lo demás que se escribió, en su país, en ese género, aun siendo poco, es materia de olvido, ya por esos o por otros defectos semejantes, tal vez no siendo sus autores novelistas, sino aficionados.

Todo fue así hasta la aparición de "Ismael" en el 88, primera novela de su serie. Argumento, composición, caracteres, pintura, estilo, todo cambia en "Ismael" con respecto a la producción platense anterior. Por primera vez en la narrativa, y si se exceptúan algunas páginas magistrales de "Amalia", la naturaleza, las costumbres, los tipos, los hechos, son trasuntados con autenticidad y vigor. El americanismo literario, tal como lo habían teorizado —pero no realizado— los románticos de 1940 es logrado en "Ismael", en la integridad de sus elementos y su contextura; y en su triple aspecto geográfico, histórico y estético. A esta primera novela, cuyo tema es el alzamiento popular revolucionario de 1811, en pro de la independencia nacional, siguen "Nativa" y "Grito de Gloria", que se refieren al segundo período de esa lucha emancipadora, hacia 1925, contra la segunda dominación del país, por los portugueses y brasileños. Estas tres obras componen el tríptico fuerte y admirable; "Lanza y Sable", escrita muchos años después, carece ya del vigor narrativo de las primeras y no podría unirse a aquéllas para integrar una Tetralogía, aunque su acción continúa y completa la de las otras.

Las páginas de ese tríptico, nos presentan una vasta galería de tipos originales, y, en su conjunto, dan un cuadro completo de la sociedad uruguaya en la época de formación de la nacionalidad, con sus rasgos genuinos, directamente transfundidos de la realidad a su versión novelesca, sin que interfiera ningún influjo literario desvirtualizante. Indios, matreros, montoneros, caudillos, hacendados, burgueses urbanos, *chinas* bravías, negros esclavos y libertos, militares españoles, patricios hidalgos, damas de peinetón y miriñaque, son todos de una encarnadura concreta y propia, arrancados a la realidad viva del medio, de una veracidad humana fiel a la observación y al documento, sin reflejo alguno foráneo. Ismael, el protagonista, es el arquetipo representativo del gaucho, resultante de ese cruce de herencias raciales que trae la conquista —hispana, india, negra— y de las condiciones naturales del territorio. Encarna ese tipo regional americano en el momento de su aparición en el plano histórico, determinado por el levanta-

miento popular revolucionario de la independencia, tras su oscura formación durante el siglo XVIII, en el seno de la Colonia. Dada la conciencia con que ha sido trazada por el autor, pueden estudiarse en esa figura sus rasgos originales. Ismael es un hijo ecuestre de la soledad de los campos, el sobado *centauro* de la literatura apologética posterior, pero sin pizca de esa literatura, precisamente, lo que es su mayor mérito. No ha conocido padre, es *guacho*, como la mayoría de los gauchos de entonces (ambas palabras tienen cierta semejanza); a juzgar por sus ojos azules y su cabellera ondulada, su genitor es hispano; su madre pudo ser blanca, india o mulata; los hay, de su clase, que son de rasgos mestizos y aun francamente negros o indígenas, porque el gaucho no es una raza, sino una clase, la clase rural popular del medio, formada por individuos de las tres sangres, puras o mezcladas. Su genealogía es anónima; al desierto verde primitivo no alcanzan las leyes civiles. Vagabundo, a su albedrío sobre su caballo, llega a una estancia y se aquerencia en ella como peón; reservado, habla poco; su alma llena del silencio agreste se expresa mejor por medio de la guitarra, que pulsa largamente, ya en las ruedas del fogón, ya a solas. Es medio payador, como muchos; desde luego, domador, y también algo baqueano. Enamorado de la trigueña hija de la estancia sostiene por ella un duelo a cuchillo con su rival, el mayordomo, un español; lo mata y huye a buscar refugio en los montes, para librarse de la justicia. Después de la pintura de la estancia *cimarrona*, primitiva, la del medio selvático del matrero en que Ismael se convierte, conviniendo en compañía de cuantos, numerosos, escapan igualmente a las partidas del Preboste: delincuentes, inocentes, una sociedad sin ley al margen de la otra. Cunde por la campaña el grito del alzamiento revolucionario contra el dominio español; y sale Ismael de la espesura, transformada la gavilla incivil en montonera heroica. Incorporado a las fuerzas artiguistas, blande bravamente su lanza de tacuara y sus boleadoras indias en los más encarnizados entreveros; y, encontrando en las huestes realistas a su viejo rival, el mayordomo (por cuya culpa ha muerto Felisa, la amada), le bolea y le mata. La línea de la acción es simple como corresponde a la esencialidad de sus elementos. Los episodios, de un vigor épico admirable, sirven para completar y destacar mejor los caracteres propios del personaje y del medio.

Y en torno a esta vida simple y fuerte del protagonista representativo, se desarrolla todo el panorama social de la época, semejante a la nebulosa de un pueblo. El cuadro tiene grandiosidad de génesis humano. Se asiste a la manifestación de las formas fundamentales de la nacionalidad, algunas en embrión. El cuadro comienza con una visión del Montevideo colonial; sobre el habitual silencio de las murallas almenadas, por donde asoman las bocas negras de los cañones, caen las campanadas rituales de la Torre de San Francisco, que regulan las horas del trabajo, de la comida y del sueño. En el locutorio del Convento los frailes patricios, en diálogos cautelosos, discuten las doctrinas de "El Contrato Social", cuya influencia ideológica hace fermentar la vieja pasta monárquica de la Colonia. Y de ese ambiente militar y eclesiástico, el autor nos transporta al otro polo social, a la maraña autóctona de los bosques del Río Negro, donde vive, ajeno a toda jurisprudencia, el hombre *primitivo, el vuelto a la naturaleza,* librado a su brazo y a su instinto. Compartimos esa vida extraña del *matrero* en su rudeza selvática, nos internamos en la umbría hasta el oculto potril donde arden los fogones, en torno a cuya lumbre las barbas hirsutas, las lacias melenas sujetas por las vinchas, los pechos oscuros, forman círculo fantasmal; allí está, en su heterogénea fraternidad de razas, el gauchaje primitivo, todos los *tupamaros* (de Tupac-Amaru, el jefe indio rebelde del Perú), que la ley arroja al margen de la sociedad y que la causa revolucionaria alzará, en montonera heroica, tras el Caudillo. La figura de Artigas, primer *Jefe de los Orientales,* se yergue como autoridad natural única sobre ese conjunto aún confuso de hombres, de instintos, de ideas, como centro de la naciente nacionalidad y arquetipo del caudillo gauchesco, primero de su serie, en el Plata.

Entre "Ismael" y "Nativa", segunda novela de la trilogía, media una gran laguna histórica, la de todo el período artiguista, de 1911 al 20, que comprende los episodios fundamentales, por su carácter, del Exodo, del Congreso del año XIII, del Protectorado Federal del Hervidero, del Montevideo bajo el Delegado Barrerio y otros, que hubieran dado tan rica materia y motivo tan original al escritor. Es lástima, la acción se reanuda en la época del nuevo levantamiento, el de la Cisplatina, contra el dominio imperial del Brasil.

Históricamente, "Nativa" es la menos importante de las tres;

y también lo es entidad estética. En ella, el tema privado —la aventura guerrera del joven patriota montevideano, L. M. Berón, y sus desdichados amores con las dos hijas rivales de un rico estanciero— absorbe la mayor parte del relato. Dentro de un plan orgánico, las tres obras debieran haber marcado etapas culminantes, representativas, de la historia, como la que inspira "Grito de Gloria", la tercera; tanto más cuanto ésta y "Nativa" son casi secuentes. Ello introduce un factor de desequilibrio arquitectónico en la serie, como conjunto. No obstante haber en esa segunda novela páginas descriptivas altamente valorizables, parece que, lo más lógico —artísticamente— hubiera sido incluir esas partes en la tercera, puesto que una misma es la época y casi una misma la acción de ambas. El protagonista de "Nativa" muere al final de "Grito de Gloria", que es como su segunda parte. En contraste con la primera, en "Grito de Gloria" la acción pública, heroica, domina y abarca casi por entero las páginas. La descripción de la batalla de Sarandí, la batalla gaucha por excelencia, es una de las páginas antológicas más culminantes de la literatura americana. El duelo singular a lanza entre Cuaró y Luna sobre el mismo campo de victoria, es una escena épicamente magnífica, ésta y aquélla dignas de las grandes epopeyas clásicas. Es precisamente en esta cuerda de lo heroico donde el talento del autor alcanza sus notas más altas.

El espíritu y la composición general de esta trilogía heroica, excediendo los límites normales de la novela (aunque el género sea tan vasto y tan relativamente delimitado) alcanzan un tono y un sentido epopéyico. El escritor no se concreta a trazar narrativamente, objetivamente, un cuadro histórico de época y animar una galería de tipos representativos; en plano más profundo, tampoco se limita a penetrar intuitivamente en el alma de esa época, de esos personajes, para dar en la obra su sentido de la vida, hacernos convivir su experiencia histórica; va más allá aún en su intención, pues para él, la novela histórica no tiene sólo por finalidad "resucitar caracteres", también debe "renovar los moldes de las grandes encarnaciones típicas de un ideal verdadero", de un ideal eminentemente patriótico, fundado en el valor espiritual de la tradición, que aliente "las grandes inspiraciones nacionales". Así lo declara el propio autor en otros escritos, tales como su Carta pública de 1893 a su amigo el doctor Palomeque, otro famoso

orador parlamentario y forense, en la cual, a propósito de la muerte de su viejo y malogrado antecesor, el autor de "Caramurú", acaecido en esa fecha, concreta sus ideas estéticas y filosóficas acerca de la novela nacional; y tales como sus prólogos, de 1907 y 1914, al frente de sus novelas "Minés" y "Lanza y Sable", en los que ratifica y amplía aquellas ideas y aquellas intenciones, antes ya expuestas en extenso artículo titulado "La Novela Histórica", aparecido en su propio diario, "El Nacional", en 1895, "Carta abierta a un crítico y amigo", donde desarrolla ampliamente y con mayor precisión sus conceptos acerca del tema, discurriendo sobre la novela histórica, la psicológica y la experimental y sobre la actitud de la crítica con respecto a su obra.

Es, pues, bajo ese imperativo de exaltación del espíritu tradicional de su país como fuente de las grandes inspiraciones nacionales, que concibe y realiza la obra, dándole un sentido heroico y ejemplar de epopeya. Felizmente, materia y pensamiento hállanse esta vez en íntima concordancia, de modo que el aliento de idealidad épica —y ética— que enciende y levanta la acción y las figuras a un plano superior, no falsea ni la realidad de los caracteres ni la veracidad del hecho histórico; opera sólo como un factor poemático de grandeza. Faltando en la literatura uruguaya, como en otras de las nacionales americanas, el gran poema épico representativo de la gesta emancipadora y del ciclo guerrero-gauchesco de su historia, la novela de Acevedo Díaz viene a cumplir en cierto modo esa función. Y la cumple, no sólo con respecto al Uruguay, sino al ambiente regional rioplatense en conjunto, pues tampoco en la literatura argentina existe esa epopeya nacional, ni en verso ni en prosa. Unicamente los relatos de Leopoldo Lugones en "La Guerra Gaucha", inspirados en el levantamiento del caudillo Güemes, en Salta, pueden competir en algo con la novela de Acevedo Díaz, así por el vigor en la pintura de ambiente y caracteres, como por el tono épico que les levanta. Pero el tríptico que señorea "Ismael" le es superior en valores fundamentales. También podría citarse, a propósito, el "Facundo", por la autenticidad, reciedumbre y colorido de sus escenas; pero el genial panfleto político de Sarmiento es de otro género y trasunta otra época.

Cierto que falta en la obra de Acevedo Díaz la línea pura de la epopeya, la límpida arquitectura del estilo, y por eso dijimos

que lo era en cierto modo y hasta cierto punto. Mézclanse en ella verdaderos rasgos epopéyicos con exégesis de historiador y discursos de patriota. Estos elementos espurios, le sobran y pesan, aun considerada simplemente como novela; pues, si bien la novela admite, más que la epopeya, desde luego, la intervención de elementos ensayísticos, es decir, no puramente narrativos (que, sin embargo, es el ideal del género) su interferencia es nociva cuando ocurren en el plano de la elocuencia oratoria, del discurso patriótico, y aun del editorial periodístico, como, desgraciadamente ocurre en muchas páginas de esta trilogía. Tanto es así que, puede decirse, el tribuno y el periodista pesan demasiado sobre algunos pasajes de la obra. Si el autor hubiera mantenido en ella la línea estética pura de "Soledad", otra novela suya, fuera de esa serie, a la que luego nos referiremos, entonces sí, "Ismael" y "Grito de Gloria" hubieran sido verdaderas epopeyas en prosa. Pero el gran orador y el recio polemista político que en él había —rasgos éstos de los más significativos de su personalidad y de su biografía —se dejaron tentar por la seducción del motivo, acompañando al novelista en su aventura. Y es a pesar de eso y prescindiendo de su intromisión que ha de valorizarse la obra, reconociendo lo que hay en ella de fundamentalmente estético y el lugar eminente que le corresponde en la novelística americana.

"Lanza y Sable", la obra escrita muchos años después, durante su larga y forzosa expatriación diplomática, carece ya del vigor artístico y de la veracidad histórica de las tres anteriores, separada de ellas por más de un cuarto de siglo, en evidente decadencia sus grandes facultades literarias de la primera época. Podría decirse que, en general, y salvo páginas narrativas todavía admirables, en las que arden restos del antiguo vigor, esta cuarta novela de la serie, que alcanza ya el período inicial de las guerras civiles entre los dos grandes partidos tradicionales que fundan los caudillos Rivera y Oribe, peca, en general, de los defectos de aquéllas, pero sin alcanzar sus virtudes. Si el historiador se sobrepone y embarga al novelista, el partidista político se sobrepone y embarga al historiador, así en la visión misma de los personajes y los hechos como en los largos alegatos y discursos de que está plagada.

Nos referimos a "Soledad", como la novela de mayor pureza estética entre las de su autor (autor también de otras dos, de

menor rango, "Brenda" y "Minés", que conviene soslayar por ahora), y más que novela, sin dejar de serlo, poema épico en prosa, por la estilización de sus elementos. Su título tiene un doble sentido; Soledad se llama la heroica silvestre del relato que florece en la rudeza cimarrona del medio, la estancia paterna —*Solita,* la llaman sus familiares—, entre los talas espinosos y las pajas bravas del campo, que tales son los seres, no las plantas, que le rodean: el padre, don Manduca, un brasilero feroz; el prometido, los peones de la estancia, la bruja del barranco, el gaucho-trova, y soledad es ésta, también, la de la tierra, el desierto primitivo de América, donde el viento galopa leguas sin encontrar un alma y, perdido en sus vastos llanos y serranías, pastor de ganados salvajes, entregado a la destreza y a la justicia de su mano, el hombre se concentra en un silencio que sólo interpreta el rasgueo de la guitarra. Toda la fiereza y el silencio de la antigua soledad de estas tierras vive en ese romance de una jugosa y bárbara poesía; y la fiereza y la profundidad de esas almas primitivas, hijas de la soledad, viven en él con una pujanza original y trágica que los destaca vigorosamente, entre los muchos personajes que ha dado la literatura en estas tierras. Son siempre los prototipos, que encarnan en sus síntesis viva los caracteres propios de estas tierras y de esta literatura. Pablo Luna, el payador; Montiel, el estanciero feudal; Soledad, la virgen silvestre; la vieja hechicera y celestina del pago; don Manduca, el rico portugués prometido, son los antepasados genéricos de toda una larga progenie humana y literaria en su forma más simple y representativa. Anima esta novela poemática, de ruda belleza, el soplo telúrico primordial de la comarca, y sus cuadros reflejan la égloga ancestral del pastoreo. Y es en esta obra corta, donde, al par que la arquitectura literaria llega a su mayor sazón, el estilo mismo del escritor, recio, ceñido, escultórico, magnífico a veces, alcanza en ciertas páginas a una especie de perfección, sin caer en la frialdad académica: se lo impide la pujanza del propio temperamento contenida en el límite de la severidad. Por eso anotamos que es lástima haya roto esa línea en frecuentes pasajes de su trilogía (o su tetralogía) histórica, cediendo el lugar al énfasis del discurso o a la digresión exegética del historiador, y aun, a veces, al editorialista de "El Nacional", no siempre exento de lugares comunes de lenguaje, aun admitiendo que lo ha llevado a ello aquel mismo alto propó-

sito ético de hacer obra de grandes inspiraciones nacionales, bajo un imperativo de idealismo tradicional. Rigurosamente, esa finalidad ética debía cumplirse en la objetividad de la creación literaria misma, sin exégesis discursiva; hubiera sido lo mejor, lo perfecto; no pudo ser así y hay que anotarlo.

*
* *

La obra de Acevedo Díaz se produce en la zona de choque y transición del romanticismo y del realismo, aquí en América, que ocurre precisamente por esos años, entre el 80 y el 90. En lo fundamental, en su inspiración y en su composición, está todavía dentro de lo romántico; pero el influjo de la corriente realista es evidente en muchos rasgos de su carácter. La iniciación literaria del autor es netamente —y algo retardadamente— romántica. Su primera novela, "Brenda", aparecida, antes de su edición, como folletín en "La Nación", de Buenos Aires, hacia el 86, es de ese tipo usado y abusado en toda América, hasta entonces, pero que ya, en el Plata al menos, había cedido su sitio a las nuevas corrientes realistas manifestadas hacia el 84 en ensayos novelísticos tan significativos como "La Gran Aldea" de Lucio Vicente López, "Fruto Vedado" de Paul Groussac, y Cambaceres, que ya había dado "Silbidos de un Vago", "Música Sentimental" y "Sin Rumbo", todas anteriores al 86, tenía pronta su mejor obra, "En la sangre", que aparecería el año siguiente. La crítica rioplatense censuró, pues, justamente, el recalcitrante y anacrónico romanticismo de "Brenda", cuyo gastado tema del sentimentalismo amoroso y cuya convencional falsedad de caracteres, en poco hacen presagiar al auténtico y vigoroso escritor que se revelaría dos años después.

Seguramente, la dura censura crítica fué saludable para el novelista, provocando su reacción intelectual y poniendo en juego sus fuertes facultades. En "Ismael" subsisten, sin embargo, todavía, algunos de los mismos elementos anteriores de filiación netamente romántica; pero un enérgico influjo realista interviene, dotando de fuerte nervio y musculatura a su narración. La concepción general es de tipo romántico (empezando por ese mismo culto y cultivo del tema histórico tradicional, característico de la escue-

la), como la de toda la novela histórica del siglo pasado; y aún más acusadamente de tipo romántico es el motivo amoroso que se desenvuelve a través de sus capítulos, así en "Ismael" como en las otras dos, y mayormente en éstas. Es el mismo motivo —apasionado, delicado, melancólico, infeliz— que atraviesa toda la literatura de esa escuela en Europa y América, desde "Werther" hasta "María". No falta tampoco el factor fúnebre que le fataliza; José María Berón, protagonista de "Nativa" y "Grito de Gloria", es enterrado, al fin, junto a la tumba solitaria de la virgen Dora, muerta de amor por él. Los altos méritos de otra índole que la obra contiene, compensan largamente esa flaqueza, que lo es, sobre todo, por su manido anacronismo literario con respecto a la época. Otro fuerte remanente romántico se halla en aquellas partes discursivas de su prosa —que ya anotamos— adobadas con énfasis y tropos retóricos de característica prosapia hugoniana y castelaresca.

Adviértase que esta censura crítica no implica inconsecuencia con respecto a lo dicho anteriormente acerca de la novela romántica americana, y a propósito de "Amalia" o de "María", por ejemplo, pues ha de tenerse en cuenta que, aquello mismo que en su época, en el clima espiritual, social y estético de su época, es verdadero y legítimo, por ser su propia expresión, deja de serlo fuera de ella y de ello, tornándose en falso e impropio. Recuérdese que estamos en 1888 y no en 1850 ó 1867, y que el romanticismo, ha tiempo ya difunto en Europa, agoniza en América. Aparte y además de que, aun dentro de lo romántico, hay formas mejores y peores, esta censura no haría más que reiterar la ya hecha por la crítica rioplatense cuando la aparición de "Brenda"; y puesto que son aquellos mismos elementos romanticoides de su primera novela los que persisten en las siguientes, más otros, como el discurso, y son objeto ahora de estas aclaraciones.

La influencia saludable del realismo literario sobre esta trilogía histórica, se opera, no precisamente sobre la concepción general de ella, y menos sobre su espíritu, que permanece siendo fundamentalmente idealista y, por tanto, radicalmente distinto del de la novela realista del XIX, sino en la veracidad y la reciedumbre de algunos de sus elementos y sus formas, de ciertas descripciones y relatos de escenas. En este punto, se nota una duplicidad de idea y de procedimiento, pues si algunos acusan perfiles bastante realistas, tales la *china* Jacinta, de "Grito de Gloria", por ejemplo, o

la Solita de "Soledad", otros, como Berón o las hermanas Robledo (Dora, principalmente), son de neta cepa romántica. Ismael es algo híbrido, en este sentido de la tipología literaria; tiene, al par, rasgos realistas y románticos. En general, puede observarse que los personajes secundarios son de trazo más realista que los principales, en tanto que éstos se van acercando tanto más al tipo romántico cuanto más asumen la protagonización del relato; y al leer esto ha de tenerse en cuenta lo ya dicho acerca de la relatividad de esos elementos en la contextura de la obra, lo que es natural, puesto que su espíritu mismo está más cerca de esto que de lo otro. Pero, más que los caracteres de los personajes, el realismo se manifiesta en las partes descriptivas, donde la rudeza, aunque nunca la crudeza, llega a veces a lo brutal; en compensación, lo poético llega, en otras páginas, al mayor platonismo. Otros de los rasgos literarios que más contribuyen a darle a esta obra un mayor carácter realista, es la reciedumbre del lenguaje, tan ajena a los románticos, aun a los más enérgicos como Hugo. En toda la obra de este autor, tal rasgo estilístico suele confundirse con el fondo mismo de la narración.

El propio autor, en la citada Carta a Palomeque, procura establecer las diferencias que separan el americanismo de la vieja novela romántica de Magariños Cervantes, de su nacionalismo novelístico. Es evidente que, entre el romanticismo folletinesco de "Caramurú" —cuya falsedad ya hemos anotado— y el suyo, media, no sólo la distancia de medio siglo de evolución literaria, sino aquella, natural y más importante, que separa el talento de la ineptitud, por mejor que sea la intención. Consta ya, además, que en cuanto se refiere al carácter romántico de ciertos elementos de la novela de Acevedo Díaz, y, sobre todo, a su fondo de idealismo romántico superviviente, rige la observación apuntada: o están salvados, justificados, por la potencia de su aliento épico, o equilibrados por el realismo descriptivo de muchas de sus escenas.

Un principio separa y diferencia esencialmente la concepción novelística de Acevedo Díaz, de la escuela realista del XIX, y sobre todo del naturalismo, tal como éste se presenta en sus mayores maestros: Zola, Flaubert, Goncourt, Maupassant, Galdós; y en cuanto éste es hermano gemelo del determinismo científico, cuyas doctrinas profesa. En este plano, lo que define al realismo naturalista es su convicción de que el hombre es, psicológicamente, un

producto del conjunto de factores biológicos y ambientales, quedando suprimida, por falsa (por romántica), toda aquella parte del sentimiento y de la idealidad que tiene que ver con el alma o con el corazón, viejas ilusiones, fantasmas del claro de luna, aventados por la ciencia positiva. Los personajes de la novela realista-naturalista no tienen *alma* ni *corazón,* ni sentimientos ni ideales superiores, son simples (o complicados) resultantes psícofísicos de sus condiciones vitales y sociales, siempre movidos por sus instintos, su sensualidad, su vanidad, su codicia, su necesidad, sus falsas moralidades convencionales. De ahí el pesimismo de toda la escuela naturalista acerca del hombre y de la sociedad, tan distinto del pesimismo lírico del romanticismo, que radica en la pasión del alma; y, precisamente, Acevedo Díaz, en cuanto novelista, así como en cuanto hombre, es ajeno a esa posición de conciencia, es un idealista, un principista; su vida y su obra lo demuestran; lo demuestra el ideal ético que inspira el nacionalismo de su tríptico heroico; lo demuestra, en fin, la profesión de fe que expone en su citada Carta pública literaria, "La Novela Histórica" (del 95), pieza principal para juzgar de su posición ideológica al respecto.

Es en ella que se definen más netamente sus conceptos acerca de la función que la novela histórica debe desempeñar en la formación del espíritu nacional, y acerca del tipo de novela psicológica y experimental europeo cuyas características juzga impropias del clima social americano, necesitado de encarnar en la realidad de su tradición histórica los valores morales y políticos de su desenvolvimiento; y es asimismo en tal Carta donde mejor se concretan sus puntos de vista autocríticos sobre su propia obra, en cuanto ella se ajusta a aquellos conceptos.

Ha de aclararse, sin embargo, que esa documentación es de valor muy relativo en cuanto al juicio crítico de su obra, porque no son las teorías de un novelista acerca de la novela, ni sus propias opiniones acerca de su obra, lo que más importa, sino la obra en sí misma, lo que está en ella, lo que de ella misma se desprende. Entre la teoría y la realización, entre lo que un autor entiende querer hacer o haber hecho y lo que ha hecho realmente, no siempre hay una exacta correspondencia. Tomar como índice sus ideas y no sus realizaciones, es posición crítica expuesta al error. Lo directamente válido es la obra; luego, su teorética puede ser-

vir, complementariamente, dando puntos de referencia. En el caso de Acevedo Díaz vemos que ambas concuerdan, en modo general; pero la presencia persistente del elemento romántico en su novela histórica es un hecho que sólo puede comprobarse en la misma obra. Ella nos prueba que, en efecto, el influjo del realismo naturalista sólo ha operado sobre lo objetivo de su narración, no sobre su espíritu, que permanece fundamentalmente idealista, permitiéndole trazar las famosas "escenas del Nuevo Mundo", prez del romanticismo, no ya sólo bajo el tinte poemático de antes, sino bajo una nueva luz, más cruda, con un mayor vigor y carácter, en los que, sin embargo, se alía la antigua poesía chateaubriandesca de los románticos, Alengar, Mera, Isaac, etc., con la recia objetividad de los realistas contemporáneos. En la novela de Acevedo Díaz comienza a sentirse ya esa realidad *telúrica* del Continente, si bien el acento de su obra cae mayormente sobre los caracteres humanos, y de éstos, sobre los valores.

No obstante, no todo lo que es, o parece ser de carácter realista en su obra, proviene de la influencia de las corrientes literarias temporales que ya empezaban a predominar en el ambiente. En gran parte, es consecuencia de la índole misma del tema que trata, rudo de por sí en su primitividad gauchesca, y puesto que el autoı se ha propuesto darlo en toda su auténtica reciedumbre. Cierto que se trata así por primera vez, en la novela al menos (pues ya Sarmiento lo había tratado con no menos veracidad y reciedumbre en "Facundo"), y en ello estaría probablemente el influjo saludable del realismo (sin olvidar la reacción provocada por la crítica, cuando "Brenda"). En la dedicatoria que el autor envía —hacia aquel mismo año de 1893— al también famoso publicista político uruguayo D. Aramburú, dice que "Ismael" es "un fruto del país, de corteza ruda y selvática", "un producto del clima y del terrón". Hay, pues, en él, una especie de realismo espontáneo, necesario, inherente al carácter del tema mismo, a la genuinidad de la materia humana que noveliza. No sería tanto el suyo, pues, el realismo naturalista de la escuela imperante en la época, sino aquel otro, intemporal, innominado, ya cultivado en épocas anteriores, y del que son muestras ejemplares "La Celestina", la novela picaresca, y otras. En cuanto al vigor que ese tratamiento realista presenta en Acevedo Díaz, ha de reconocerse que él está también, en gran parte, en la índole misma de su tempera-

mento literario, en el vigor y energía de su propia mentalidad, de su carácter, cualidades que se manifiestan igualmente en todos sus escritos polémicos y en todos los actos de su vida pública.

Como todos los hombres de letras de su generación, Acevedo Díaz pagó su alto tributo de ciudadano a las luchas políticas de la República, llegando a ser, por su talento y su brío, una de las figuras más eminentes y, en cierta hora, hacia 1900, más decisivas en los acontecimientos históricos. Su obra literaria fue toda escrita en los períodos de su vida alejados de la acción pública, antes del 95, durante su primera expatriación en la Argentina, o después de 1903, durante su segunda y definitiva expatriación, aunque ésta ya sin los valores de antes. Vuelto al país hacia el 95, realizada ya aquella parte más valiosa de su obra literaria, su acción de tribuno y polemista hace de él el caudillo civil de su partido tradicional, el Nacionalista. De ahí en adelante su biografía adquiere un tono dramático. Elevado a la cima del prestigio público, cae, de pronto, desde su roca Tarpeya, a la soledad de un ostracismo que no acaba con la muerte; desaparecido en 1924, ejerciendo un cargo diplomático en la Argentina, después de haberlo ejercido durante largos años en Europa y EE. UU., dispone, en el testamento, que sus restos no deben volver nunca a la Patria. Como todos los hombres de letras y política de su generación, se mantuvo siempre fundamentalmente fiel a su idealismo de cepa romántica, y al estilo romántico de vida: el caballeresco.

VII

La bibliografía que, en otras zonas del Continente correspondería a la narración de carácter histórico y a las épocas de génesis americano y nacional, está, tanto o más que en el género novelesco, en Memorias, Biografías, Correspondencia y otras obras de carácter no estrictamente literario, en el sentido de que no interviene en ellas la creación imaginativa, representativa, sino sólo el material documentario. Por más que, en ciertos casos, como en el "Epistolario", del general San Martín; "Memorias", de Monteagudi, en gran parte de la correspondencia de Bolívar, en el "Diario de Bucaramanga", en "Cartas Americanas", de Vidaurre; "Ensayo sobre Chile" y "Recuerdos del Pasado", del chileno Vi-

cente Pérez Rosales; "Recuerdos de Treinta años", de José Zapiola; "Recuerdos de Provincia", de Sarmiento (que requiere anotación aparte), etc., esos escritos tengan, por la vivencia dramática de su contenido real o las virtudes plásticas de su estilo, cualidades de orden literario, tal vez sería abusivo, en general, incluir su comentario en esta reseña. Casi todos esos escritos se producen cronológicamente en la zona intermedia y transitiva del clasicismo y el romanticismo, participando de los caracteres de ambas modalidades, quizás, todavía, más cerca de lo primero, y no por voluntad de norma, sino por espontánea actitud de su formación intelectual (porque, como sabemos, las grandes escuelas, formas intelectuales de época, obran conformando la mentalidad de los hombres, en sus líneas principales, en modo involuntario y a menudo no consciente).

"Recuerdos de Provincia" —libro excepcional— sobrepasa esta última anotación, pues su importancia es de primer plano en la literatura continental. Es de aquellas autobiografías que, por su poderosa virtud intuitiva de evocación, así como por su arte narrativo, alcanzan cualidades novelísticas, sin dejar de ser historia; es decir, que, ahondando en la descripción y el relato circunstanciado de hechos, lugares y personas, el plano objetivo (que, por lo demás, tampoco ultrapasa, a menudo, la ficción narrativa), llega a lo interior y esencial de la realidad, y a su expresión, que parece ser la finalidad mayor del arte novelístico y su diferencia verdaderamente categorial con lo histórico. Por de pronto, no existe en la literatura argentina obra narrativa alguna que evoque, recreándola literariamente, el ambiente y la vida de provincia en la primera mitad del siglo XIX, con la autenticidad de carácter y el vigor de dibujo y de colorido que valorizan las páginas de esta autobiografía de adolescencia, magistral en su género, por espontánea genialidad del autor. Ello no asombra, si recordamos que en su "Facundo", esa mezcla bizarra de estudio sociológico y alto panfleto político de combate, su intuición genial había ya alcanzado, por las mismas virtudes naturales, la perpetuidad del valor literario.

Algunas de las figuras que traza en estos "Recuerdos" —principalmente las de sus antepasados y parientes coloniales y republicanos, los Mallea, los Saavedra, los Albarracín, los Oro, y por sobre todas, la de su Madre— no son, como realidades humanas

y como representaciones de su medio y su época, menos magistrales que la de Facundo Quiroga, aunque este tenga mayor talla pública. En torno a esas figuras, prototipos genuinos en la genealogía del carácter hispanoamericano, la pintura magnífica del cuadro de ambiente, de costumbres, y el paisaje mismo, todo de una vitalidad igualable pero no superable por la mejor novela. Si a ello se suma que, en este escrito, posterior en diez años a "Facundo", el estilo de Sarmiento, su prosa, alcanza el mayor grado de sazón, su más fuerte y neta propiedad hispanocriolla —esa auténtica cualidad del castellano trasplantado a tierras de América, que es castizo sin saberlo y americano sin proponérselo, que es el que debe ser, por ley de su genuinidad—, se comprende cuál es su lugar de privilegio en la literatura de su país y del Continente.

Trasunto de la vida de Sarmiento —y de su familia— hasta sus cuarenta años de edad, es, también, y más que eso, la más neta y cabal expresión de sí mismo, del Sarmiento intrínseco, de su carácter, de su personalidad, que está no sólo en la anécdota, no sólo en las ideas, sino en el estilo. Nunca mejor pudo decirse de un escritor que el estilo es el hombre, porque Sarmiento fue y no fue un escritor, en el sentido profesional y aun en el vocacional; sus escritos son acción; nunca escribió una página porque sí; siempre respondían a un móvil, a una finalidad de acción. El "Facundo" es escrito —según lo declara él mismo en notas finales de "Recuerdos"— "con el fin de hacer conocer en Chile la política de Rosas"; y agrega que, "cada página revela la precipitación con que está escrito, dándose originales a medida que se imprimía, y habiéndose perdido manuscritos que no pude reemplazar". "Recuerdos" es escrito para defenderse y reivindicar su nombre de las calumnias con que lo habían colmado los papeles rosistas. "El deseo de todo hombre de bien de no ser desestimado —dice en la introducción "A mis compatriotas"—, el anhelo de un patriota por conservar el buen concepto de sus conciudadanos, han motivado la publicación de este opúsculo que abandono a la suerte sin otra atenuación que lo disculpable del intento. . . " Pero, en cuanto Sarmiento toma la pluma, parece que pone en movimiento dentro de él una máquina poderosa, olvidada, descuidada por él mismo, y empiezan a salir esas páginas de un valor literario excepcional, que hacen de él el mejor escritor de su tiempo. Es así, por esa despreocupación del fin literario y de los prejuicios

literarios, que ha podido dar, a través de su propia apasionada y original vivencia, esa realidad viva y profunda de su país y de su Historia, que trasuntan esos dos libros, hechos a la disparada. Naturalmente, tal género de espontaneidad, de improvisación, no es norma de escritor; sólo la genialidad de su carácter —y su vida de acción— explica y justifica el caso.

Respondiendo a la intención del autor, "Recuerdos", aunque en menos proporción que "Facundo", está lleno de las resonancias de las tremendas luchas políticas de esa hora, y muchas de sus páginas son acusaciones o alegatos referentes a la tiranía; más exactamente puede decirse que el libro todo, en su fondo —y a menudo en su texto— es un alegato; sólo que, trascendiendo inmensamente los fines inmediatos del tema, se convierte en uno de los libros de más perdurable valor literario del Continente; y ello, dicho sea no sólo en cuanto la literatura contiene de sustantividad humana e histórica, sino en cuanto es forma estética de expresión. Las mismas páginas de materia histórico-política son tan jugosas, están tan encarnadas en anécdotas de trazo tan vivo, tan ricas de colorido y hasta de gracia, que entran a formar parte del cuadro evocativo de la época y de su expresión literaria.

Llegando al trance de su destierro a Chile, en noviembre de 1840, y a casi los treinta de sus años, cuando comienza realmente su vida pública, su narración, su evocación, que viene atravesando la historia como una vena de sangre y de espíritu desde sus antepasados coloniales del XVII y el XVIII, hasta las figuras patricias de la emancipación y de la Guerra Civil, afirma la profunda identidad genealógica de las virtudes raciales de la herencia y el sino. Es así, tal vez, el libro que —en toda la bibliografía nacional— pone en más categórica evidencia la genealogía de esa entidad problemática que, años más tarde, sus hijos o sus nietos llamarán la Argentinidad.

Precisamente, y a propósito, no es de sus maravillas la menos admirable, que "Recuerdos" logre esa auténtica originalidad argentina, sin ser gauchesca; porque no lo es, ni en sus ambientes, ni en sus figuras, ni en su lenguaje. Su medio social es el de la antigua ciudad provinciana, de tradición colonial; y así él como los caracteres de sus personajes, tienen ese sabor propio de la vieja cepa colonial, ya patricia, cuya raigambre hispánica da, en

nuevo clima, vino nuevo. Antigauchista, precisamente, representante de la modalidad urbana, ciudadana, culta, unitario en cierto modo, como continuador de tales tendencias civilizadoras y universales —y nadie, empero, por su carácter y su estilo, más hondamente argentino que él, tan argentino como Facundo y como Rosas, aunque de otro modo y mejor, el más perdurable—, Sarmiento ha sabido dar, y es el único que lo ha dado, la literatura que representa genuinamente la manera y el espíritu de una argentinidad auténtica, culta, la de su tiempo, esa que es, por ley histórica, herencia de lo virtual hispánico, renovándose en climas y experiencias distintos, respondiendo al imperativo de otros factores y otros destinos. No diremos que lo gauchesco sea más fácil de dar que eso de "Recuerdos", sobre todo si se da como en el "Martín Fierro"; pero sí que su objetividad pintoresca, su tipismo regional, son más accesibles al menor esfuerzo. Lo que logra Sarmiento es difícil porque no está en lo exterior sino en lo intrínseco. Otros han querido darlo y no han salido del verbalismo nacionalista. El nacionalismo de Sarmiento es tan neto e involuntario como su estilo, y tan auténtico como él.

Leyendo este libro nos ocurre pensar y preguntar por qué la intelectualidad actual de su patria se esfuerza en ir a buscar en el gauchismo de "Martín Fierro" —y hasta de "Don Segundo Sombra", su sombra—, y exclusivamente en ello, la esencia y el sentido del espíritu nacional, y no —o también y más— en esa otra fuente de su propia y legítima tradición que son los tipos y caracteres que superviven en las páginas de Sarmiento, cuya profunda virtualidad humana, siendo de temple y estilo tan señeros, es de tan genuino cuño hispanoamericano. Sarmiento y su genealogía, más que Fierro y más que Sombra, pueden dar el arquetipo legítimo de una argentinidad real, no de rebuscada mitología, como (y con ayuda de la filosofía alemana...) mucho de tal tiene el criollismo trascendente; dicho sea ello sin desmedro alguno de la grande admiración literaria que el poema de Hernández nos merece, y aun de la que, si no tanta, nos merece la novela de Güiraldes. De todos modos, "Recuerdos de Provincia", ¿no podría ser —además de todo lo que ya es— el mejor libro educativo del espíritu y el estilo de la juventud argentina, en cuanto tal?

Una advertencia necesaria antes de cerrar esta tan breve nota sobre libro tan importante. Sólo por una razón de cronología li-

teraria se incluye tal nota en el capítulo del período romántico, pues, por su carácter, la obra no lo es; aunque tampoco cabría en el realismo, ni en ninguna otra definición de esta especie, que todas le vienen estrechas, trascendiéndolas todas; de todas tiene, empero, incluyendo aun lo clásico, lo anterior, así por su contenido como por su manera, en espontánea y original síntesis de cualidades.

*
* *

La producción general americana, en tal época y género, aparte de las obras ya citadas, no es escasa; pero sí lo es la parte apreciable de ella, por el muy relativo logro del esfuerzo, pues aquí, como en todo, muchos son llamados y pocos los admitidos. (Una de las más tristes realidades naturales y universales es esa de la fatal frustración de las vocaciones literarias, por ausencia de facultades que les respondan.)

No incluiremos en este capítulo al chileno Blest Gana, autor muy estimable de la extensa novela histórica "Durante la Reconquista", la producción mejor en su índole en toda América, fuera de aquellas antes anotadas, y no obstante ser difusa y pesada, en conjunto, por la simple razón cronológica de no haber aparecido hasta 1897 y presentar influencias notorias del realismo, aunque su autor escribe y publica novelas desde el 58, en plena época del novelón, siendo tales y no más sus engendros de entonces, los que podríamos anotar en esta cuenta. Así, "El Primer Amor" (la del 58), o "El Pago de las Deudas" (del 61), o "Martín Rivas" (del 62), ésta ya algo mejor, lo bastante para merecer el pronóstico de Andrés Bello, asegurando que quien la ha escrito está destinado a ser un gran novelista. Pero tendrían que pasar treinta y más años para que el pronóstico se cumpliera, en parte, en ese cronicón novelesco sobre la Reconquista, y en otra novela posterior, "Los Trasplantados" (aventura y desventura de ricos americanos radicados en París), pintura aún más realista que la anterior. Apuntaremos algo acerca de ellas cuando llegue su tiempo, que no es éste, aunque ya es el del autor, en sus primeras y no tan felices andanzas por el género; no obstante haberle valido un alto premio alguna de ellas: "Aritmética en el Amor", no por cierto mejor que las otras, e inferior al "Martín

Rivas", sin duda más acertada, y superior a la siguiente, "El Ideal de un Calavera", publicada todavía en el 63, antes de esa vacación literaria de seis lustros, que el autor vive en Europa dedicado a funciones diplomáticas, y durante la cual parece haber aprendido mucho, tanto, que sus novelas de vejez son las mejores. No es Blest Gana un caso de precocidad, precisamente, sino al revés; su talento aparece maduro recién a los setenta años. Pero, ¿qué más da? Después de todo, parece normal en quien estaba destinado a vivir hasta más de los noventa años, y publicar todavía hacia 1910, un interesante libro autobiográfico, "El loco Estero", en el cual nos informa que, allá en sus mocedades. habiendo leído a Balzac, se despertó en él la vocación novelística, quemando entonces todos sus versos (como Platón quemó sus tragedias) y jurando que abjuraría de la literatura si no alcanzaba a ser digno de su maestro. Tal vez alcanzó a serlo, pero tuvo paciencia hasta la vejez, y, claro, algo tuvo más que paciencia, aunque alguien haya dicho que el genio —nada menos— no es sino eso, cosa increíble. Que la tenga, pues, también el lector.

Las primeras novelas de este autor chileno son siempre de intriga amorosa, la que, no siendo en sí misma de interés psicológico sino meramente anecdótico (por falta de profundidad en el plano), es el eje en torno al cual se trata de pintar la sociedad de su tiempo (cosa no sólo balzaciana, sino de la novelística de toda escuela, desde que el género existe), e historiar sucesos públicos notables, revoluciones políticas, etc., en las que intervienen sus personajes. Pero ni los caracteres son netamente acusados ni las estampas son muy vigorosas, aunque éstas tengan siempre mayor interés que lo otro, lo interno; especialmente en "Martín Rivas", ésta, como se ha dicho, la más acertada de esa primera serie, la de su juventud; tras lo cual volveremos a encontrarnos con este escritor, ya en su vejez, capítulos adelante.

Posteriores a esas primeras obras de Blest Gana, aunque dentro del ciclo romántico que nos ocupa, los relatos de su coterráneo Daniel Barros Grez insisten en la intención de tratar el tema histórico. "Pipiolos y Pelucones" nos ilustra bastante acerca del ambiente chileno en la época de Portales, el amigo y protector de Bello (a quien se atribuye ser su consejero), con su lucha entre conservadores de corte colonial y reformistas liberales afrancesados. Aunque el trasunto del ambiente es seguro y animado, la

narración no alcanza tampoco hondura suficiente, no pasando nunca del plano de la objetividad del hecho, no obstante su empeño en dar a la figura del famoso déspota ilustrado chileno contornos de personaje de melodrama, entre siniestro y burlesco, intención panfletaria que acaso se explica como venganza del autor por el fusilamiento de su padre, político liberal y conspirador de la época, hecho del que se culpa al Ministro pelucón (suponemos que no con la aprobación de Bello).

Pero, en verdad, Barros Grez está lejos de ser romántico, y casi podría decirse que es lo opuesto, aunque sea un caso de anacronismo literario, pues no está situado después del romanticismo, sino antes de él, como un fervoroso imitador de los clásicos españoles; mas no tanto en su espíritu sino en sus formas, y sobre todo en su lenguaje. Esta imitación que todavía no se nota mucho en la citada novela histórica, aunque ya la preocupación academista del estilo es notoria, aparece desnudamente en sus libros siguientes, "El Huérfano" (1881) y "Primeras Aventuras del maravilloso perro Cuatro Remos" (1898), en las que procura seguir los pasos de Cervantes y Quevedo, en cuanto éstos tienen de más intransferible, que es su manera, perdiendo en el pastichismo todo valor de propiedad. Este prurito pseudoclásico en que incurre, inhibe y desvirtúa toda la gracia humorística que puede haber en sus cuadros del ambiente chileno de la época. Hay gente todavía que —en Chile y fuera de él— cree que Barros Grez escribía muy bien; al contrario, escribía muy mal; escribía como no debe escribirse, con falso estilo, aunque conociera mucho el idioma y diera muestras de ello. Bien escribía Sarmiento, el de "Recuerdos de Provincia", que no pretendía de erudito en letras clásicas ni lo necesitaba, porque su estilo era auténticamente él mismo, y un valor vivo, brotando de sus raíces hispanoamericanas, no un producto embalsamado de museo literario.

Poco habría que decir de los relatos históricos de Liborio Brieba y otros chilenos de la época, tales como "Los Talaveras" o "El Capitán San Bruno", más seguidores de la escuela del novelón popular de Dumas padre que de Balzac o de Dickens, o de alguna verdadera norma novelística superior. No faltan imaginación y fluidez en los relatos de Brieba —el mejor de ellos— para ese género de la historia novelada, pero le faltan serias virtudes de narrador y estilo de tal. Menos aún puede decirse de su colega.

Ramón Pacheco, autor de "El Subterráneo de los Jesuítas", "Un Carnaval Boliviano", "La Chilena Mártir" y otros diez volúmenes, en los que la veracidad de la anécdota no salva la carencia de arte. Tampoco haremos mayor mención de "El Inquisidor Mayor" (1852), de Manuel Bilbao, novelón truculento y panfletario, con el que ayuda a su hermano Francisco en su famosa campaña contra la Iglesia, provocando mucho revuelo en el ambiente social de la época.

*
* *

Larga, aunque poco recomendable, es la nómina de producciones novelescas que se recoge a lo largo del Pacífico sudamericano, en ese período de mediados del XIX. Podrían citarse, ya que no por la maestría de su realización, por el interés del contenido histórico o social, libros tales como los siguientes: "La Villa Imperial de Potosí", del boliviano Julio L. Jaimes, también conocido por su seudónimo *Brochagorda*, que recoge una serie de leyendas y tradiciones de aquella ciudad casi fantástica, nacida y muerta en el curso de dos siglos, con su grandeza y su ruina ya de por sí legendarias; "El Padre Horán", del peruano Narciso Arestegui (1848), primera protesta contra las impiedades y los abusos del clero en su patria —sobre todo con respecto al esclavizado pueblo indígena—, y precursora de las que, treinta y pico de años más tarde, escribirían ilustres iniciadores de la novela realista peruana, la Matto de Turner y la Cabello de Carbonera, heroínas ellas mismas de su valerosa empresa de escritoras en lucha con los prejuicios sociales del ambiente en su época, y de tan infausto fin.

Remontando la cordillera anotamos en Venezuela cosas como "La novia de Corinto", "Los Mártires" y "La Sibila de los Andes", de don Fermín Toro, publicista y orador de mediados del siglo, poco digno de la fama, más allá de su posición cronológica de primer cultivador del género narrativo en su patria; o "Blanca de Torrestella", ensayo novelesco de Julio Calcaño, autor asimismo del episodio nacional "Letty Somers", muy recomendado por su compatriota, el crítico Picón Febres, en su historia literaria, que le menciona al par de otros relatos de su índole —que no hemos leído—, tales como "El Hijo del Generalísimo", de Celestino Martínez; "La Guerra Civil", de Francisco de Sales

Pérez; "Desamparada", de Luis Ramón Guzmán, etc., aunque éstos ya parecen corresponder a época más avanzada y modalidad algo más realista.

También en Venezuela, entre 1860-70, José Ramón Yepes intenta el tema indígena en "Anaida" e "Iguayara", más simples de argumento y estilo que "Cumandá", aunque no lleguen a sus méritos en el trasunto de la Naturaleza, que es el fuerte de aquélla; y José Gil Fortoul, más acreditado como historiador y constitucionalista, por su célebre "Historia Consitucional de Venezuela" y otros trabajos, da, de 1888 en adelante, varios ensayos novelísticos tales como "Julián", "Idilio", "Pasiones", los primeros dentro del romanticismo, los últimos ya influidos por la manera naturalista y psicológica; siendo "Pasiones" la más interesante de ellas, por reflejar el ambiente de la tiranía de Guzmán Blanco, omitiremos referirnos a las anteriores, transportando el comentario al capítulo subsiguiente.

Llegando al Anáhuac, hallamos un hecho literario insólito y absurdo, sólo por ello mencionable, ya que su mérito no le alcanzaría; don F. Orozco y Berra publica en 1850 una novela histórica titulada "La Guerra de Treinta Años", asunto mexicano y, en parte, autobiográfico, pero que finge ocurrir en España, privándola así del único interés posible: la pintura de su auténtico ambiente nacional. Pasemos por alto tal equivocación y anotemos algunas otras producciones de este país, más fecundo que otros en este género y período. Una de las más celebradas narraciones de ambiente histórico, "Gil Gómez, el Insurgente", de Juan Díaz Covarrubias, aparecida en 1859, así como las congéneres del mismo autor, "La Sensitiva", "El Diablo en México", "La Clase Media" y alguna otra, es concebida en el seno del más neto romanticismo folletinesco, dentro de cierta especial influencia social de la autora de "Indiana" y "Consuelo", cuyas novelas de tesis (modalidad que ella, la francesa, inaugura), es lo más resonante antes del naturalismo. Como siempre, aquí y allá, el núcleo de la narración es un apasionado y desdichado amor juvenil, fórmula indispensable en toda novela romántica, como, un siglo después, lo es el llamado romance, en toda película de cine, sólo que, al revés, pues mientras la cursilería de éstas está obligada a acabar bien —es decir, en el matrimonio—, la de aquéllas estaba obligada a acabar mal, generalmente con la muerte de uno o de

los dos protagonistas, solución puesta de moda desde los tiempos iniciales del "Werther" y que dura hasta las últimas boqueadas de la escuela. Y es en torno de ese amor desdichado que, como gira el mundo en su eje, se describe y relata aquí, además del paisaje, otro elemento imprescindible, el ambiente social de la lucha por la independencia mexicana, siendo casi innecesario advertir que es en esto —lo original— y no en aquello —lo convencional— donde reside su interés.

"Los Misterios de San Cosme", de Rivera y Río (1851); "La Hora de Dios" e "Ironías de la Vida", de Pantaleón Tovar *(íd.)*; "La Hija del Judío" y "Un año en el Hospital de San Lázaro", de Justo Sierra (padre); "Calvario y Tabor", "Cuentos del General", "Tradiciones y Leyendas Mexicanas", "Memorias de un impostor", de Vicente Riva Palacio, general, jurista y diplomático, además de escritor (o esto además de lo otro); "Sacerdote y Caudillo", "Iturbide", "Los Insurgentes", El Cerro de las Campanas", de J. Antonio Mateos, etc., son títulos que cultivan el episodio nacional, el costumbrismo típico y otros temas de interés en sí mismos; pero siempre más o menos desvirtuados por la inventiva folletinesca, a la que poco importan la veracidad de los caracteres ni de las peripecias, y, aparte de ello, carentes de calidad literaria. Se incluyen en ese tipo de producción que satisface el consumo popular de su época.

De alguna mayor significación en la historia son las obras de otros dos escritores mexicanos de entonces: José Tomás de Cuéllar e Ignacio Manuel Altamirano. El primero, conceptuado ya como el mejor narrador costumbrista de su época, ha dado, a más de su excelente estampa de la vida colonial del XVIII, "El pecado del Siglo" (1869), siete volúmenes de otras estampas bajo el título "La Linterna Mágica", jugosas de colorido y de sátira, aunque no calen más allá de la simple objetividad, evitando meterse en honduras psicológicas o filosóficas a lo Larra. El indio Altamirano, poeta, tribuno, publicista, una de las figuras de mayor relieve del siglo XIX en su país, escribió también novelas como "Clemencia" (1869), "El Zarco" (1888), "La Navidad en las Montañas" y otras, las cuales, si bien es verdad que no son verdaderas sino falsísimas en sus argumentos y caracteres (no menos folletinescas que las otras que desdeñamos, en todo cuanto es ficción novelesca), es verdad también que contienen los más vívidos —y

vívidos— relatos de episodios de la campaña nacional contra el régimen de Maximiliano, lo que le da gran interés testimonial histórico. La tercera de las obras citadas es la mejor desde el punto de vista de los caracteres, pues trasunta un personaje y una biografía reales, según declara el propio autor. Ha de recordarse que Altamirano, líder del liberalismo juarista, es uno de los primeros y más esforzados adalides del nacionalismo literario en México, y que en sus narraciones, como en todos sus otros escritos, ha procurado realizar esa idea.

*

* *

Bajo los auspicios de Martí, se publica hacia el 82, en Santo Domingo, la novela histórica "Enriquillo", de Manuel Galván, digna hermana de sus congéneres de la época, idéntica, por sus características de composición y tendencia. Inspirándose, como dice, en el humanitarismo de la "Historia de las Indias", de Fray Bartolomé de las Casas, su acción, que ocurre a principios del XVI, evoca el momento de lucha y fusión de las dos razas, la autóctona y la conquistadora. Descendiente de caciques indígenas por su rama materna, contando entre sus abuelas a la sacrificada ex soberana Anacaona, y por rama paterna al oficial castellano Guevara, este Enriquillo, protagonista del relato, encarna ese tipo representativo de mestizo que por ese tiempo y en otras regiones da origen a "Cumandá" o a "Tabaré", si bien aquí figuran personajes históricos ilustres como Diego Colón, hijo del Descubridor, Gobernador de la Isla, el Conquistador don Diego de Velázquez, y hasta el mismísimo fraile Las Casas, protector de los indios, lo que le da alta alcurnia histórica. Puede esta obra contarse, así por lo bien trazado de sus figuras —entre la que se distingue, a más de las citadas, la del licenciado y jurista Pedro de Mojica— como por la nobleza de su prosa, entre las mejores de su tema, sin que le falle, como es indispensable, el imprescindible nudo amatorio del conflicto central, esta vez menos abusivamente romántico y más atenido a lo natural, aunque sin salirse de su órbita, por supuesto. Martí no hubiese recomendado una obra inferior.

Tal vez sea conveniente tomar nota de "El Cristiano Errante", narración debida a la pluma múltiple del gran publicista

polémico guatemalteco, y a ratos diplomático, don José Antonio de Irisarri, quien, hacia el 47, fecha de su aparición, dirigía un periódico en Colombia, del cual la tal novela es folletín y gala. Obra de índole y forma humorísticas, tiene de singular servir de desahogo a las altisonantes —aunque nobles— exigencias del polemista y del principista político; tanto más cuanto parece que su contenido es, en gran parte, autobiográfico, pues el Errante Cristiano del título no sería otro que él o su doble, ese doble en que muchos autores suelen objetivizar su yo, permitiéndoles la libertad de sazonarlo con un poco de ficción literaria, que parece es lo ocurrido en este caso. Si a ello se agrega que la filosofía del cuento es tan escéptica como burlesco su tono, el contraste dialéctico con el principista de capa y pluma resulta notable. Consideraciones psicológicas aparte, la obra puede tenerse como de muy buena cepa picaresca, nutrida en fuentes clásicas hispanas, mas siguiendo la tradición colonial, ya acreditada por sus antecesores en la propia América. Su material costumbrista es de excelente colorido y sabor, informándonos cabalmente —y con gracia— de rasgos y flaquezas de la sociedad de su tiempo. Si a ello se agrega que está airosamente escrita, pedir más fuera excederse de lo discreto.

Desplazándonos algo hacia la verde Perla de las Antillas (feliz término de este viaje, el hallazgo de esta perla verde, tan singular que mejor la diríamos esmeralda, tesoro y ornato aún, por este tiempo, de la corona española, que no se desprendió de ella sino al hundírsele la escuadra...), han de anotarse dos escritores de los más conspicuos entre todo el conjunto hispanoamericano de la época: Cirilo Villaverde, feliz autor de "Cecilia Valdés" (1839), y doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, que a sus títulos de poetisa y dramaturga une el no menos meritorio de novelista. Quizás exagera en parte la crítica cubana cuando atribuye a Villaverde la posición de precursor del realismo de Zola o de Galdós, pues, aparte de que ya existía Balzac, el argumento de su novela poco tiene de la escuela futura, y sí mucho de la que entonces impera en toda América y España: amores incestuosos de un rico mozo con una mulata esclava de su hacienda, que, sin saberlo, es su hermana paterna, el cual mozo es muerto por el amador de la ex doncella, también mulato, en castigo de la seducción, y en el momento preciso de casarse con una rica here-

dera de su clase. Lo que salva o justifica en cierto modo este argumento, de su vulgaridad de novelón romanticoide, es su espíritu de protesta contra la esclavitud aún imperante en Cuba, cuando ya había sido abolida en casi todo el resto de América, razón esta que le diera su mayor nombradía en su tiempo. Pero no es el argumento lo que le vale su mérito y posteridad, sino la veracidad y acierto con que retrata a la sociedad cubana de la época, en todas sus clases y sus tipos, aunque cargando las tintas para los de arriba tanto como las aligera para los de abajo; y los consabidos cuadros de ambiente que se abren en torno de los tipos, desde los salones de la capital hasta los ingenios azucareros del interior, abarcando ambiciosamente la vida toda de su país. Aquí, en esta pintura, es donde puede estar el realismo de su arte, declarado en el subtítulo mismo de la obra: novela de costumbres cubanas; que esta vez sí recuerda el posterior y demasiado modesto "Costumbres de Provincia" que Flaubert aplica a "Madame Bovary". Puede admitirse que, en esta pintura de una sociedad, de un ambiente, Villaverde haya ido mucho más lejos en el verismo que todos sus contemporáneos, lo cual es ya título más que suficiente para su estima. Circunstancia curiosa es que, entre la aparición de la primera y la segunda parte de esta novela medien cuarenta años; el autor termina y publica esa segunda en 1882, tiempo en que ya el naturalismo ha llegado a su máximo en Europa, permitiéndole acentuar en tal sentido los rasgos veristas de la primera. Pero no ocurre con su novela lo que con casi todas las obras que tienen sus segundas partes muchos años después; la primera es la mejor, por su frescura y originalidad, aunque la otra la aventaje en sapiencia, y decimos casi, pues no es cierto que "nunca segundas partes fueron buenas", que ahí están el *Quijote* y el *Fausto* para desmentirlo.

"Sab", de la célebre doña Gertrudis, escritora de ambos mundos, pues tanto pertenece por su obra a Cuba como a España, donde vivió casi toda su existencia literaria, tiene por sostén argumento mucho más arbitrariamente romántico que "Cecilia", siéndole, en verdad, inferior en todo, y ello, aunque, como aquélla, contenga un alegato ardoroso contra la esclavitud, y sea escrita bajo la inspiración artística de la novela de tesis de su maestra, la George Sand, a la que sigue en todo, excepto en los pantalones y en las aventuras, que no es poco. Sus novelas pos-

teriores, tales como "Espatolino", "Dolores", "La Baronesa de Joux", "El artista barquero", etc., de temas italiano, francés, español, reflejan el cosmopolitismo de su pluma viajera, flotante como todo cosmopolitismo literario, y aunque están mejor hechas y mejor escritas que aquella primera, la de sus veinticinco años, aquélla tiene, al menos, el mérito de trasuntar el ambiente original de su tierra nativa y tratar un problema social y humano del más real y doloroso patetismo. Claro es que debe prescindirse de la falsedad psicológica de los personajes, y especialmente del protagonista, el negro que da nombre a la obra, ente literario hipersentimental, atendiendo sólo a sus cuadros de ambiente, en los que predomina, a cambio de la mayor veracidad de "Cecilia", un sentido poético que es el mejor de la literatura cubana en tal época, cosa natural, como que corresponde a la más famosa de sus poetisas, celebrada más en el verso que en la prosa. Cierto, la Avellaneda, autora del canto "A la muerte de Heredia", tiene su lugar preponderante en el Parnaso hispanoamericano del XIX; y allí volveremos a encontrarla, sentada en el sitial más alto de las poetisas románticas. Y he aquí que, más por azar que por propósito, termina en ella esta reseña de la narrativa de entonces. ¿Qué mejor broche, al fin, que su figura, apasionada y melancólica, estampa perfecta de la época, tal como aparece en sus retratos, ya pálidos, con sus miriñaques, sus medallones y sus rizos...?

Capítulo Tercero

LA NARRATIVA REALISTA

I. Advenimiento retrasado del realismo literario en América. Objetividad y pesimismo en la nueva estética. Realismo y positivismo al par. Tendencia social y moralizante del realismo en estos países. Primacía de la tesis. Complejidad del movimiento literario a fines del XIX. Realismo en la narrativa, Modernismo en la lírica. Una frase de Rodó no aplicable a América. El esteticismo modernista en la narrativa, fuera de clima histórico. II. Las primeras manifestaciones del realismo. Lo esencial y lo exterior de esta escuela. Originalidad temática, no formal, del realismo hispanoamericano. Realismo y autenticidad del carácter. Las influencias normativas de los maestros franceses. Factores que determinan el predominio realista en esta América hasta el presente. Las dos épocas del realismo; su evolución; realismo poético, una variante posterior. La tesis, explícita o implícita en la mayoría. El teatro realista de Florencio Sánchez y sus relaciones con la narrativa platense. La crudeza del naturalismo zoliano y la de nuestra época. El pesimismo moral inherente al naturalismo europeo y el optimismo porvenirista necesario al nuevo Continente. La polémica de 1886 en el Ateneo de Montevideo. Referencias a algunos autores del XIX; "La Gran Aldea", de Lucio Vicente López; "Fruto Vedado" de Paul Groussac; "En la sangre" y otras, de Cambaceres; "Aves sin nido" de la Matto de Turner; "Blanca-Sol" y otras de la Cabello de Carbonera; "Beba", de Reyles. Los dos tonos del realismo novelístico; lo poético del paisaje en contraste con lo prosaico humano. Epica y sociología. III. Realismo y costumbrismo. Los costumbristas colombianos. Su doble parentesco con lo español. De "Una taza de chocolate" a las obras de Carrasquilla, los Marroquín y otros primores del género en ambas regiones, santafereña y antioqueña, que son una. La novela americana del angloargentino Guillermo Hudson. Paul Groussac y el americanismo en la narrativa. La "novela de costumbres" (Balzac, Flaubert) y el costumbrismo. Algunos costumbristas platenses; Javier de Viana, Martiniano Leguizamón, Benito Lynch, "Juvenilia", de Miguel Cané. Tradicionalismo y objetivismo en la narrativa de campo. El campo y la ciudad en Carlos B. Quiroga, González Arrilli, Blomberg, Barletta, Alcides Greca, Rojas Paz, U. Delfino y otros escritores. Carlos A. Leumann, novelista de la "aristocracia" porteña. El costumbrista uruguayo Montiel Ballesteros. IV. Costumbrismo, caracterología y cuadro ambiental, en Chile, Bolivia, Venezuela, México, Cuba, etc., a través de Mariano Latorre, Barros Grez, Baldomero Lillo, Orrego Luco, Vicente Grez, D'Halmar, Pedro Prado, Blest Gana, Martín Aladao, Armando Chiveches, Tomás Michelena, Luis A. Martínez, Romero García, Gil Fortoul, Pocaterra, Blanco Fombona, Rómulo Gallegos, Urbaneja Achespol, Teresa de la Parra, Rafael Delgado, Gamboa, Ramón Mesa, Miguel Carrión, Carlos Loveira, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael Muñoz, Mauricio Magdaleno, Alatorre, y algunos otros escritores narrativos de estos países. La novelística de Duardo Barrios; la de Manuel Gálvez; la de Max Dickman. V. La gran novela telúrica americana. "Doña Bárbara", de Rómulo Gallegos. "La Vorágine", de Eustasio Rivera. "Don Segundo Sombra", de Ricardo Güiraldes. Predominio de lo descriptivo sobre lo psicológico. La entraña territorial del Continente. Lo simbólico y lo épico en esas y otras novelas. Civilización y barbarie. La selva y la pampa. "El Forastero", una gran novela política, americana y universal. La selva como protagonista. Aventura y tragedia. El joven y el viejo

Silva. *La estancia vista por el hijo del patrón, el smoking debajo del poncho y otras objeciones.* Lo mítico y lo real; el nuevo ideal gauchesco. Don Segundo y Martín Fierro.

I

Consta ya, en estos apuntes, cómo la influencia del realismo literario no llega a esta América sino a fines del XIX, precisamente cuando su imperio declina en Europa —y, principalmente, en Francia, de donde es oriundo y donde alcanza su desarrollo máximo— para dar lugar a la escuela psicologista, modalidad que le sucede, también oriunda de ese centro —con su antecedente en Stendhal— y nueva forma de su evolución literaria.

Estamos entre los años 85 y 90, del calendario algo atrasado de esta parte del mundo. Aunque allá en la otra parte, el coloso de Medán siga a pie, lanzando año tras año sus densas novelas naturalistas, documentales, su naturalismo ya no es, ni aun en él, el de diez años atrás. Entra en la serie de *Ciudades*, a la que seguirá muy pronto la de *Los Evangelios*, en las cuales, sobre el "repugnante realismo" (que decía Juan Montalvo) de la anterior serie de los *Rougon Macquarts*, "historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio", se levantan los idealistas y los ideólogos, personajes del tipo de los Froment, apóstoles de la regeneración social, a quienes el novelista carga la cuenta de sus propias teorías. Sobre el pesimismo de "Le Père Goriot", de "Madame Bovary", de "Naná", de "La Tierra", *in crescendo*, se abre el horizonte de la nueva fe socialista y científica, y soplan en su atmósfera espesa vientos optimistas y pragmáticos de futuro. La novela de tesis, de ideas —volviendo a George Sand—, es la última forma evolutiva del realismo negro del XIX, y su única salida posible.

La escuela realista que empieza a cultivarse hacia los últimos lustros del Ochocientos, bajo la doble influencia de la novelística francesa y rusa, las dos grandes modalidades del realismo europeo que mayormente influyen sobre todo el Occidente, prosigue la temática de la vida americana, como es inherente, pero excluyendo ya lo legendario y aun lo histórico, que fueran principalmente los temas románticos, para aplicarse a la objetividad experimental inmediata, en un esfuerzo de trasuntar exactamente

sus formas. Al bajar a la tierra, desde el plano espiritual romántico al de la observación, al despertar de la idealidad sentimental a la cruda vigilia verista, cambia el carácter de la materia humana que trasunta; y aun el del mismo paisaje. América aparece diferente vista a través del ojo analítico de la nueva escuela. Todo adquiere un tono y un sentido más duro y sombrío. Tipos, escenas, paisajes, despojados de aquel sentimiento poético que les prestara encanto y prestigio en las narraciones de antes, se presentan en una desnudez de fealdad moral y hasta física; la necesaria verdad del realismo, también el europeo.

Pues así como antes primaban las virtudes, ahora priman los defectos y los vicios. Bajo la cruda luz del realismo, el mito poético de que se sustentara la narrativa americana se desvanece, para dar lugar a un estado de conciencia ciertamente más lúcida, pero también más dura y amarga. Toda la oscura trama humana, hecha de los siete pecados, queda al descubierto, sube a la superficie, predomina, transformando la versión de las cosas. El realismo descubre otra América hasta entonces desconocida. A ojos de propios y de extraños se convierte en un continente casi horroroso, donde el bien está sólo representado por los personajes más o menos discursivos creados por el novelista para uso de su prédica moralizadora. La nueva novelística de la objetividad nos da una América desquiciada y barbarizada por el militarismo político y la anarquía, explotada y retrasada por el feudalismo terrateniente, apestada del tartufismo de una vieja moral falsamente católica, sus pueblos vegetando en la pobreza, la ignorancia, la pereza, el alcoholismo, sus clases altas corrompidas por la sensualidad y el dinero. Así aparece en "Aves sin Nido", en "Doña Sol", en "La candidatura Rojas", en "La Gran Aldea" y "En la Sangre", en "Parientes Ricos", en "Campo" y "Gurí", en "Débora", y en casi todas las demás obras de esta primera etapa del realismo, visión que se prolonga en gran parte a través de la etapa realista subsiguiente, la que podríamos llamar contemporánea (la de este siglo) y llega hasta nosotros con "La maestra Normal", "Un Perdido", "Huasipungo", "Doña Bárbara", "El señor Presidente" y otras tantas entre las más notorias y representativas. Cierto que la novelística europea hace lo mismo en lo suyo; lo que universaliza el mal y el carácter de la escuela. Ver sólo el mal y cargar las tintas del cuadro es lo caracterís-

tico de esa actitud literaria; lo cual no quita, por supuesto, que sus pinturas sean, en gran parte, trasunto verdadero, a pesar de ser exclusivo.

No obstante el pesimismo radical de la novela naturalista, la visión negativa de la vida humana, como algo en lo que predominan el egoísmo, la sensualidad, la torpeza, la mentira, la cobardía, la corrupción, la hipocresía, todos los males —el mal, en fin, pero no ya bajo la forma brillante de Luzbel, como en tiempos de Byron, sino bajo la opaca de un burgués—, no llega así, en su plena crudeza, a la narrativa hispanoamericana.

Esta, desde sus primeras manifestaciones de carácter realista, ya anotadas, denota esa posición "moralizadora" en el escritor, esa intervención de la tesis y de la prédica que supone no una simple comprobación del mal, sino la voluntad y la esperanza, el optimismo de la regeneración. En la novela realista francesa —la de Balzac, Flaubert, Zola, Goncourt, que es la que más influye en esta América—, el mundo es siempre presa del Mal, sin condición; la solución es siempre negativa. La novela rusa escapa a este sino, por su espíritu profundamente religioso, que la francesa desconoce, lo que ha hecho atribuir su pesimismo a su ateísmo fundamental (ateísmo y pesimismo son, efectivamente, co-relativos). Pero ese "sollozo del corazón humano, hambriento de objetos eternos" que Melchor de Vogué sorprendía en la novela de Tolstoy, el misticismo que traspasa sus cuadros de negrura realista, no llega tampoco a esta América. Los escritores americanos de la promoción realista, a fines del XIX, son todos, no diremos que francamente ateos, pero sí escépticos agnósticos, profesan el Positivismo Científico de la época, hermano gemelo del realismo literario, en la evolución de la cultura europea occidental y especialmente en Francia, cuyo influjo intelectual es el predominante en esta etapa. Lo que llega a esta América, e infunde cierto soplo de optimismo a la narrativa de esta escuela —de suyo pesimista—, es aquel peregrino principio del idealismo moral que se injerta en el árbol del Positivismo Científico, y que hacía creer a Renán que el porvenir de la Humanidad era el porvenir de la Ciencia.

No es, por cierto, misticismo ni "hambre de cosas eternas", lo que se percibe dentro o detrás de esas primicias del realismo literario en América, que hemos citado. Su tono de admonición

moral, su denuncia de los vicios de una sociedad, que pintan con sombría crudeza, su protesta por las injusticias humanas, su sátira de los convencionalismos, están siempre planteados en el terreno de la crítica puramente ético-sociológica y remitidos a enmiendas de orden positivo. Ninguno invoca —como Tolstoy al frente de "Ana Karenina"— un versículo de los Evangelios. Lo que se cita en los epígrafos, son pensamientos de los sociólogos contemporáneos.

Tal vez por aquello de "Costumbres de Provincia", que subtitula a "Madame Bovary", Flaubert haya tenido alguna influencia en las citadas novelas americanas del primer período; y hasta Balzac, que le precediera en sus estudios de costumbres, característicos de la época, pudo tenerla en "Parientes Ricos", del mexicano Rafael Delgado, título que recuerda a "Los Parientes Pobres" del ciclópeo precursor del realismo, por entonces algo alejado ya, detrás de las posteriores y más radicales formas de la escuela. Pero la manera puramente objetiva de aquellos maestros, que se limitaban a la cruel pintura de la vida sin introducirle su tesis moral o social, parece no avenirse con las necesidades espirituales de la sociedad americana en ese período; y lo que prevalece, desde el primer momento, es el tono de la admonición y de la tesis sociológica, tal como se halla en "La Gran Aldea", en "Aves sin nido", en "Blanca-Sol", en el "Conspirador", en "Débora", en "Beba", y también en "El Libro Extraño", de Sicardi; en "Mi tío, el Empleado", de Ramón Meza, y en los demás. Por eso no son ni Balzac, ni Flaubert, ni Dickens, ni los Goncourts, ni Daudet, los que ejercen mayor influjo manifiesto, sino Zola, porque en él, precisamente, y no obstante ser quien presenta las más crudas y más densas formas del naturalismo, es también quien presenta más definidamente la tendencia admonitiva, moralizante, sociológica, que habría de culminar en las obras de su última época.

Tal tendencia, como veremos, sigue desarrollándose y acentuándose en la literatura realista americana, así que se traspasa el siglo de su aparición, cuya narrativa y cuyo teatro ofrece un evidente sentido de "lecciones", tanto como de documentos. No se limita a mostrar, sino que quiere demostrar; y aspira a corregir. La ideología del escritor se evidencia a través de sus páginas, cuando no —en frecuentes casos— se expresa directamente

en forma de prédica. El teatro del gran dramaturgo rioplatense Florencio Sánchez —del 1903 al 1909—, netamente realista, está, asimismo, en casi todas sus piezas, armado de francas tesis ideológicas.

Ya anotamos que el misticismo de fondo de la novela tolstoiana no afecta la narrativa de esta parte del mundo, por no existir, aquí, conciencia religiosa, fuera de la Iglesia católica, contra la cual, precisamente, dirige sus armas una gran parte de la narrativa realista. Falta anotar que otros grandes novelistas, como Dostoyewsky, cuyo fondo místico es aún más profundo, permanecen totalmente ajenos a la literatura hispanoamericana, no sólo hasta fines del XIX, sino hasta muy avanzado el XX. Dostoyewsky no llega a influir sino sobre algunos escritores de la generación literaria de mediados del novecientos; puede decirse que es —a tiempo de escribir estas notas— un autor contemporáneo. Y la razón —aparte de que Dostoyewsky no es precisamente un realista— está en ser un novelista de profundidad; de profundidad psíquica, espiritual, desde luego, pues no hay otra. Y como ya se ha suficientemente comprobado en otras páginas de este esquema, la narrativa sudamericana es predominantemente objetivista, ambiental, y en su mayoría telúrica, siendo su campo propio el geosocial y limitándose en lo psicológico al trazado de los caracteres en función del medio, es decir, lo opuesto. De las excepciones a esta regla —a este hecho— tendremos que ocuparnos páginas adelante, en relación con el fenómeno de los factores literarios externos.

*

* *

Pero el fenómeno de las corrientes literarias europeas en América, especialmente en este período post-romántico, de fines del XIX, está muy lejos de ser simple. Es bastante complejo y puede confundir a quien intente reducirlo a una definición demasiado general. En verdad, ambas décadas, en torno al 1900, son un campo de convergencia y de lucha de tendencias estéticas e ideológicas muy diversas; una verdadera encrucijada (aunque no tan obscura ni perpleja como ésta de mediados del siglo en que nos hallamos). Y la causa de tal complejidad, en aquel período, está en que, corrientes literarias de dos distintas épocas —el

realismo y el "modernismo" (post-realista), que en Europa se sucedía, llegan casi simultáneamente a estas tierras; la primera con retraso; un retraso de casi un cuarto de siglo, por lo menos.

En 1897, Rodó, en "El que Vendrá" —publicado primeramente en la "Revista Nacional", de Montevideo, que dirige—, proclama que, "en el camino de Medán crece ya la yerba que denota el paso infrecuente". Pero precisamente es ese el momento en que la influencia de Medán se halla en auge en América; y la narrativa se pliega más al modo naturalista, como lo demuestra la producción de la época. El mismo coterráneo de Rodó, Javier de Viana, publica en ese año "Campo" y "Guri", dos libros de relatos en cuyo vigoroso naturalismo el influjo zoliano logra su máxima intensidad. Contemporáneamente aparecen otras primeras manifestaciones del realismo en el ambiente montevideano: "Las Hermanas Flammarys", de Magariños Solsona, y "Beba", de Reyles. Y en la otra banda del Plata, río por medio, Francisco Sicardi lanza los cinco tomos de su "Libro Extraño", especie de informe epopeya naturalista y sociológica, cuyo tema es la vida de la masa proletaria argentina hacia fines del siglo, escrita bajo el signo dominante del Zola de la última época. (No hay, por entonces, otra ni mejor novela en la Argentina; y el género no encuentra representante destacado hasta la aparición de Manuel Gálvez, en la segunda década del Novecientos.)

La frase de Rodó se refiere, pues, al ambiente literario europeo, más especialmente al francés, cuyo clima mental él refleja a través de sus concentradas lecturas; pero en manera alguna al ambiente nacional ni al americano, pues éstos se hallan aún —recién, mejor dicho— en la etapa del realismo narrativo y teatral. Recordemos que el dramaturgo Florencio Sánchez aparece, en 1903, con "M'hijo el dotor", un lustro después que Rodó escribiera esa frase; que Gálvez se inicia en 1915 —tres lustros después— bajo el signo del naturalismo zoliano, y que en el Pacífico cunde el ejemplo de las dos grandes novelistas peruanas ya citadas, iniciadoras de la escuela realista en aquella zona del Continente.

Un brote, sin embargo, de la nueva escuela "psicológica", a la sazón de moda en Francia —la que, proveniente de su lejano precursor Stendhal, y cultivada por Huysmans, Bourget, Barrés, Rod y otros menores, pretende superar y suplantar al simple naturalismo, por el análisis de los procesos anímicos—, aparece en

Montevideo, hacia esos años últimos del XIX, trasplantado por Carlos Reyles. Tal su serie de novelas breves que recoge bajo el título de "Academias" (quiere decir estudios, por referencia a las de Pintura), y de las cuales, "El Extraño" significa la más aguda expresión del estado de alma "fin de siglo". En el prólogo de esta publicación, explicando sus nuevas normas estéticas, alude Reyles a "los latidos del corazón moderno tan enfermo y gastado" y "a los complejos, a los sensitivos, a los intelectuales" que van a buscar en las nuevas fuentes del siglo satisfacción a su sed de "un arte que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad" de la época. Pero esta psicológica y esta estética de la evolución literaria francesa son un injerto demasiado exótico en el clima propio de la narrativa americana, que se nutre de realidades y problemas de índole más concreta, objetiva y social. Su intento no fructifica, como es lógico, no encuentra seguidores; queda aislado, raro. Y él mismo, en la novela grande "La Raza de Caín" que publica luego, en 1900, plantea una tesis que destruye al *Extraño,* ese mismo Guzmán hijo de Des Esseintes (de quien don Juan Valera dijo que era "degollante y apestoso"), y en quien él había encarnado aquel complejo estado de alma finisecular, aquellos "latidos del corazón moderno tan enfermo y gastado". Cierto que esta novela grande es de tipo "psicológico" (a lo Bourget), si bien es terriblemente tendenciosa, y en ella triunfan las teorías realistas y pragmáticas del autor en el terreno moral y social; pero permanece siendo la única en su manera aparecida en el Plata durante ese período. Un cuento, también de tipo psicológico, "Capricho de Goya" (aunque mucho tiene de estampa costumbrista), base de su futura novela "El Embrujo de Sevilla", aparece en ese mismo año en el suplemento literario de "La Nación" de Buenos Aires. Pero también el cuento rioplatense —salvo la próxima excepción de Horacio Quiroga— prosigue dándose dentro del realismo fundamental. Y así lo veremos en toda América, en ese fin de siglo, y luego, durante el curso del primer tercio del Novecientos, a través de sus escritores más representativos. Ello no obsta, como es lógico, a que sus formas vayan evolucionando; y el realismo de 1920 no sea igual al de 1890.

Se comprobará en estos apuntes cómo el realismo de la narrativa en América evoluciona bajo el influjo de las corrien-

tes intelectuales y estéticas del siglo que transcurre; sobre todo de la larga e intensa saturación del "Modernismo" (nombre éste que define ese producto heterogéneo de principios del Novecientos, en el que confluyen todas las corrientes post-románticas de fines del XIX, y que, no obstante, reconocen un común denominador histórico). Pero ha de comprobarse también, cómo, a pesar de esos relativos cambios de forma —a veces sólo cambio de traje—, por su sustancia y por su índole, la narrativa se mantiene fundamentalmente fiel al realismo objetivo y al sentido sociológico, que le asisten desde su iniciación; y casi ajena a toda psicología de profundidad.

*

* *

Y llegamos adonde este panorama literario de fines del XIX, que, hasta aquí parecía tan simple y unitario, se complica y confunde, casi paradojalmente. Nos hemos referido sólo a la narrativa. En radical oposición al carácter de la narrativa —que ha pasado al realismo desde el romanticismo—, la poesía pasa casi bruscamente del romanticismo al "modernismo", escuela que abraza con *fervor* de neófito rezagado, levantándose aquí cuando ya declinaba en Francia. El contraste es chocante, por la coexistencia y el paralelismo, dentro de una misma literatura y una misma época, de dos estéticas tan dispares, como que corresponden a períodos históricos sucesivos en la evolución de la cultura europea. Al caer, en América, el imperio romántico —que había regido universalmente todas las formas literarias—, su vasto dominio se divide en dos reinos rivales, el de la narrativa y el de la poesía, realista aquél, éste modernista. Aparte del relativo atraso cronológico con que ambas corrientes llegan a estas tierras, el fenómeno tiene su doble explicación. La narrativa de tipo *modernista* no arraiga de este lado del Atlántico, porque el estado social del medio no lo permite; y la poesía no puede, a su vez, ser realista como la narrativa, porque el realismo es algo esencial y formalmente distinto a su propia naturaleza. Hablamos de la poesía lírica especialmente; pero tal concepto puede extenderse también a la épica, pues tampoco hay ni puede haber poesía épica realista, ya que el sentido intrínseco de la épica es la idealización estética y moral de las figuras y los hechos. Así, la novela histó-

rica, epopéyica, de Acevedo Díaz —ya anotada en capítulo anterior—, siendo idealización heroica y nacional del tema, no puede ser realista sino en algunos rasgos de su objetividad. Por eso, tal vez, se ha dicho del "Martín Fierro" —lo ha dicho Borges— que no es poema épico, sino novela en verso; el carácter realista de muchos de sus episodios puede dar razón, en parte, a tal concepto.

En verdad, ambos géneros se habían divorciado ya, radicalmente, en Europa, desde la caída del régimen romántico, el cual, por su propia índole sentimental, pasional e imaginativa *(sturm und drang)* pudo comprender en sí a la poesía tanto como al teatro y la novela, en un común denominador estético. Pero cuando, hacia 1850, la narrativa toma resueltamente el camino del realismo, avanzando por él hasta llegar a sus últimas consecuencias naturalistas del "roman experimental", la poesía, no queriendo ni pudiendo seguirla por tal camino extraño a su finalidad, sin exponerse a perder su propia entidad, su razón de ser, hubo de buscar salida y orientación distintas, genéricas. Siendo función específica de la lírica la expresión de la subjetividad humana, se inventó entonces ese otro modo de ser que la aleja fundamentalmente del realismo de la narrativa; el que durante la segunda mitad del XIX asume las formas acordes del parnasianismo y el simbolismo; y ambas llegan hacia fines del siglo a esta América hispánica (o latina) bajo la denominación común del modernismo. Esta denominación es lo bastante amplia y múltiple para que en ella quepan, no sólo ambas maneras poéticas, y no sólo la poesía, sino formas de la prosa, contemporáneas y afines a aquéllas, pudiéndose decir como más cierto que, entiéndese por modernista todo lo que no es clásico, ni romántico, ni realista, es decir, todo lo posterior a estas escuelas en la evolución literaria del XIX. Así se comprueba en "Los Raros", de Darío, y en "Los Modernistas", del crítico uruguayo Pérez Petit, libro este publicado hacia 1900.

Fijando nuestra atención en el movimiento literario europeo —al cual el hispanoamericano responde—, en el momento, hacia 1850, en que las dos corrientes estéticas distintas de la narrativa y la poesía se separan definiéndose como realismo y parnasianismo, vemos que así separadas, y más divergentes cada vez, prosiguen desarrollándose durante más de un cuarto de siglo, hasta

que el "modernismo" de la poesía invade también la prosa narrativa, los prosaicos, los científicos dominios de la novela, y en contraposición a los personajes realistas, aparece el "Des Esseintes", de Huysmans, encarnación de aquella alma "fin de siglo", "tan enferma y gastada" como decía Reyles en el prólogo ya aludido. Son, también entonces (en Europa, no en América) los tiempos a que alude Rodó en aquella frase: "en el camino de Medán, crece la yerba que denota el paso infrecuente...". Y con esa comprobación del momento histórico europeo en que poesía y novela se bifurcan —Medán de un lado, del otro Mallarmé— verificamos uno de los factores que determinan el distinto rumbo de la poesía y la narrativa en esta América, tras la caída del viejo y recalcitrante imperio romántico, en su prosa y en su verso.

Y es así que, realismo y modernismo coexisten, como estéticas dispares, dentro del mismo tiempo histórico y del mismo ambiente nacional, como ya habían coexistido, en cierto modo, en Europa —en Francia, principalmente, entre 1850 y 80—, aceptando cada cual esa soberanía en reinos distintos. El "esteticismo", que a fines del siglo invade la novela en Europa (Wilde, Huysmans, D'Annunzio, Barrés, Mendés, Pierre Louys, etc.), logra también infiltrarse en esta América, tal como lo muestran los famosos cuentos de "Azul" (aparte del ya aludido novelín de Reyles), cuyo ejemplo es imitado por otros modernistas; pero, no obstante, por su desarraigo, su exotismo, con respecto al ambiente, resulta efímero y de amplitud y trascendencia muchísimo menores que el modernismo poético, no logrando afectar la sólida resistencia del realismo geohumano, de tan profundas raíces en su tierra, que ni esa, ni otras corrientes posteriores, han podido reemplazarlo. En 1950, el realismo, en cuanto es fundamental, sigue tan lozano y robusto como en 1890; los injertos estéticos que los nuevos tiempos han operado, han dado frutos de mayores valores poéticos, que los antiguos, tan prosaicos —así, en "Raza de Bronce", "Doña Bárbara", "La Vorágine", etcétera—, pero no han cambiado su índole objetivista y social. Así lo iremos comprobando en el curso de este capítulo.

El Modernismo cierra su ciclo histórico antes de 1920, agotado y sustituido por las nuevas corrientes "ultraístas", "vanguardistas", etc., que adivenen terminada la primera Guerra Mundial; pero el árbol del realismo narrativo sigue en pie, robuste-

cido aún, en parte, por los aportes de la literatura social (o la "socioliteratura") del marxismo, influencia muy difundida en círculos intelectuales de algunos países, como se ve en mucha de la más representativa producción contemporánea de Perú, Ecuador, Colombia, Centroamérica, y otras regiones tropicales del Continente. "Huasipungo", de Icaza, podría ser su más típica y notoria expresión.

II

Podría fijarse entre el 83 y el 89 la promoción del realismo literario en América, lustro este en que aparecen, en diversos puntos distantes del Continente, las primeras manifestaciones definidas de este tipo, tales serían, por ejemplo, "La Gran Aldea", de Lucio Vicente López; "Fruto Vedado", de Paul Groussac; "En la sangre", de Cambaceres"; León Zaldívar", de Ocantos, los cuatro en la Argentina; "Débora", de Michelena, en Venezuela; "Blanca-Sol", "Aves sin Nido", de las peruanas Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner. También es hacia el 96 que don Tomás Carrasquilla da, en Colombia, "Frutos de mi tierra", donde el realismo es asimilado por el costumbrismo, modalidad narrativa predilecta de este país, pero que, hasta entonces usara claras tintas románticas. En Chile y en otras regiones del Continente no le vemos pronunciarse hasta terminado el siglo. "Juana Lucero", de Augusto D'Halmar, primera narración realista chilena, es de 1902. Los otros nombres son también posteriores. Así, "Beba", de Reyles, y "Campo", de Javier de Viana, uruguayos, son del 96; "Casa Grande", de Orrego Luco, chileno, y "La Candidatura Rojas", de Chirveches, boliviano, son de 1908; "Los Abuelos" y "En este País", de Urbaneja Aschespol, venezolano, de 1909 y 1916; "Santa" y "La Llaga", de F. Gamboa, y "Parientes Ricos", de Rafael Delgado, mexicanos, son igualmente posteriores al 1900; como asimismo lo son las novelas campestres del argentino Payró, y aún más las de Manuel Gálvez, dándose ambos entre el 1905 y el 1915. Sólo es anterior a estos autores ("Aventuras del Nieto de Juan Moreira", "La Maestra Normal", etc.) el Dr. Francisco Sicardi, cuyo monumental y confuso "Libro Extraño" aparece antes del Novecientos. Toda esa producción posterior al 1890, fecha en que,

como ya se ha puntualizado, cronológicamente se inicia la manera realista, se mantiene fundamentalmente fiel a los principios que informan su aparición. Y aun se da el caso de que algunas de las formas más típicas del modo zoliano, aparezcan en autores como el citado Manuel Gálvez, hacia 1920, como se comprueba en "Nacha Regules" y otras de sus novelas, cuya producción y manera prolonga hasta mediados del siglo.

Las desviaciones de esta ruta, en aventuras de índole esteticista o psicologista, al margen de sus direcciones generales, en parte semifrustradas, en razón de su artificiosidad y su exotismo con respecto al medio social americano —aun al de las ciudades—, como faltas de ambiente para respirar, se asfixian, pasan al museo literario como raras muestras de tipos de inadaptación. Citamos "El Extraño", de Reyles; añadiríamos, para mayor ejemplo, "La Tristeza Voluptuosa", de Pedro César Dominiche, editado en el 99, autor este, también, de "Dionisos" (1912), novela de tema griego, a la manera de Pierre Louys; "Historias Malignas", de Clemente Palma (1924); "La Medusa", de Augusto Aguirre Morales (1916); "La Voluntad del Tedio", de I. Silva Vidal (1916); "La Evocadora", de Bustamante Ballivian, y así otros, productos de influjos wildeanos, d'annunzianos, valleinclanescos, etcétera, demostrando que fracasan en la novelística los mismos motivos y maneras que predominan, en tal época, en la poesía, y marcando con ello la radical separación estética de ambos reinos. Una de las excepciones —la más notoria, tal vez la única— podría ser "La Gloria de Don Ramiro", de Larreta, obra que, concebida formalmente dentro de tal tendencia esteticista, por su materia histórica hispánica-americana, de tan profundo arraigo en la génesis colonial, se incorpora a la principal novelística del Continente, no obstante los reparos de orden crítico que hayan podido y puedan hacérsele, tal como se leerá en capítulos más adelante.

En "Raza de Bronce", de Arguedas, por ejemplo, observamos también la influencia estética del modernismo; pero limitada a lo sobrestructural de la obra, no a sus sustancia y fundamento que permanecen siendo realistas, y es por el vigoroso realismo de su contextura interna que esta obra ha podido asimilar y resistir victoriosamente aquella influencia literaria permaneciendo como una de las obras más representativas de la gran nove-

lística americana. Pocas obras, en efecto, pueden resistir esa conjunción de dos estéticas tan dispares sin que ella peque de hibridismo. El resultado de tan feliz simbiosis literaria es una novela en que, no sólo el trasunto de lo objetivo característico es una veracidad perfecta —lo más típico y dramático del indio en los Andes bolivianos—, sino también, lo que es más difícil en este caso, el problema humano y social del indio, en sus términos fundamentales, que son los mismos antes y ahora, los permanentes (los que ya eran en "Aves sin Nido", los que serán en "Huasipungo"). Y, no obstante, al unísono con ello, una belleza formal literaria noblemente adecuada, que da a la obra en sus perfiles generales, y especialmente en ciertas páginas descriptivas, grandeza de poema épico. "Raza de Bronce", que cuenta entre las grandes novelas territoriales hispanomericanas —la del Ande y el indio—, parece acercarse en su procedimiento a la manera del parnasianismo de Lecomte, pues se comprenderá que aquella influencia estética no atañe sólo a la prosa, sino también, en parte, a la composición de los cuadros, lo que, en narrativa, es más importante. Así encarada la novela de Arguedas, podría considerarse como el ejemplo más próximo, y probablemente más perdurable —aparte de "La Gloria de don Ramiro", que es histórica—, del "modernismo" en la novelística americana; y correspondiendo por tanto a una modalidad no enteramente comprendida dentro del realismo general del género. Pero es también realista por muchas de sus características de fondo, y principalmente por su enfoque con vistas al problema humano y social que implica el tema del indio, rasgo este ajeno a la índole puramente estética del modernismo, tal como éste se da en la novelística europea de entonces a través de Wilde, D'Annunzio, Valle Inclán, etc.

A propósito de realismo o no realismo en la narrativa, aclaremos que, en definitiva, aquello que en el plano crítico tipifica y define al realismo como modalidad, como escuela, no es tanto, ni precisamente, la mayor o menor crudeza en la pintura de tipos y escenas, como suele interpretarse en el pensar común, sino, ante todo, en el objetivismo neto del plano en que opera, en la manera de tratar la vida humana como el científico trata la historia natural —y de ahí lo de "historia natural", precisamente, aplicado a la "Comedia Humana" o a los Rougeons Macquarts—,

actitud que se resuelve en la primacía del medio sobre el individuo, o en éste como producto y en función del medio. En Balzac, en Zola, en Flaubert, en los Goncourt, en Galdós, hasta en Tolstoy (en parte), lo que se estudia, en el fondo, es la sociedad, un estado social determinante de un estado moral (o viceversa); determinante, dijimos: tal la clave, manifiesta u oculta, de esta posición literaria; el realismo es determinista, como lo es la psicología científica de su tiempo, como lo es la ciencia toda; en fin, el naturalismo, de acuerdo con la explícita formulación de Zola, en "Le roman experimental", según la cual éste se definía como "una consecuencia de la evolución científica del siglo, reemplazando el estudio del hombre abstracto, metafísico, por el del hombre natural".

En tal sentido empleamos el término al referirnos, en estos apuntes, así a sus diferencias con el idealismo romántico anterior, como al psicologismo o al esteticismo que le suceden. Las modalidades suprarrealistas que advienen más tarde, ya muy entrado el siglo xx, serían tanto o más realistas —en aquel primer sentido— que el propio realismo del xix, por la crudeza de sus cuadros y hasta de su lengua; sin embargo, no son realistas, porque no son deterministas como aquél, y porque ese elemento realista de la crudeza en la pintura está supeditado a otro, más de fondo, que no lo es, y está en función de él.

Por otra parte, en el curso de este capítulo comprobamos que, si el esteticismo (el de D'Annunzio, Barrès, etc., o, también, el de los cuentos de "Azul", por ejemplo) sólo interfiere ocasional o corticalmente el realismo objetivista general de la narrativa hispanoamericana de su época, lo mismo ocurre con la otra corriente, la propiamente psicológica, que representa otro modo de reacción contra el objetivismo naturalista, reanudando la tradición stendheliana, tal como la representa Bourget, en esa época; tampoco ella influye ni interfiere sino en pequeña escala.

*

* *

El carácter hispanoamericano de la narrativa continental es hecho primario, que se determina por la simple circunstancia de escribirse en este Continente, en cuanto ello implica el trasunto

necesario de sus características naturales y humanas, de sus tipos y su ambiente. El narrador está obligado —salvo el caso del exotismo literario diletantesco, fenómeno aparte— a novelar la vida del país y de la sociedad en que vive, la que conoce por sí mismo, la que es objeto de su experiencia, de su intuición, esto es, a emplear en su obra materiales de primera mano, así se trate del paisaje o del hombre. Y ello determina su originalidad primaria, objetiva; la subjetiva ya es otra cosa: consiste en el modo *como* elabora estéticamente esa realidad, esa materia. La manera, la técnica, el estilo, pertenecen ya a las facultades del talento y son las que determinan la verdadera originalidad; la literaria, no la objetiva. Un material original —característico— elaborado con técnicas y estilo no originales, resultará siempre de valor literario menos original —en cuanto obra— que si se tratara con modos propios. En la narrativa hispanoamericana se cumple casi siempre aquella primera —y primaria— exigencia de la originalidad objetiva, la del carácter, en el trasunto simple de la realidad empírica dada, y ello es lo que le confiere, en ese primer grado, su autenticidad. Mucho menos se cumple, en cambio, la segunda exigencia, la del procedimiento re-creador. En tal aspecto, los escritores han seguido, en general, las normas y maneras de la literatura europea, según la evolución cíclica de las épocas, no habiéndose producido, probablemente, otro fenómeno notorio, en ese sentido de la originalidad formal, que la poesía gauchesca, de origen folklórico.

La escuela o modalidad general literaria en que la obra se inscriba (o la inscriba la crítica, porque los autores casi siempre se resisten a ello, protestando, a veces con su parte de razón, otras sin ella, que, tan arbitrario suele ser el encasillar al escritor en fórmula demasiado conclusa como pretender estar fuera y por encima de toda definición específica —lo singular dentro de lo plural— salvo el caso del genio), la escuela o modalidad, decíamos, no afecta la autenticidad de su contenido, aunque sí puede afectar la de su forma. Comprobamos que la narrativa hispanoamericana a través de todas sus escuelas,[1] desde el Coloniaje has-

[1] Aquí debemos recordar al lector que, por escuela, no ha de entender precisamente un sistema convencional de normas o reglas, una retórica, sino una modalidad literaria ecuménica determinada por un estado de conciencia estética más o menos universal y relativo a ciertas condiciones históricas, de época, propias de un momento psicosociológico en la evolución de la cultura, etc.

ta hoy, ha mantenido esa primaria originalidad de su materia objetiva, esa fidelidad del trasunto. Sin embargo, cabe observar que, de todas las escuelas, el realismo ha sido el que más ha permitido al escritor americano una cierta independencia formal de estilo. Podría decirse que el procedimiento realista, por su propia inherente actitud de objetividad, participa en cierto modo de la propia originalidad del carácter que trasunta. El romanticismo o el modernismo, en cambio —y, por ejemplo—, interfieren en mucho mayor grado con su determinado módulo estético, determinando a su vez visiones de lo real más subordinadas a sugestiones literarias. De ahí la falta de autenticidad en el carácter, la falsedad del préstamo que desvaloriza gran parte de la producción de esa escuela en el género narrativo, hecho que no ocurre casi nunca en la producción realista, al menos en cuanto se refiere a lo objetivo; es decir, al carácter.

El realismo es, por sí mismo, la posición literaria más simple y espontánea del escritor y del artista frente al mundo. Reproducir, reflejar la realidad que se tiene delante, en sus formas naturales y humanas, como el espejo las imágenes, es el modo más directo de realización artística. Y el realismo más simple, el costumbrismo, no es más que esto: excelente fotografía. Así, se entiende que buena parte de la literatura americana se sitúa en ese plano, sin que ello quiera decir, por supuesto, que eso mismo, hecho con arte, carezca de valor literario. Tal comprobación no elude el hecho psicológico de que la mente del escritor no es precisamente simple lente fotográfico, simple espejo, puesto que, teniendo su vida propia, refleja necesariamente toda objetividad externa condicionada por sus reacciones subjetivas, la vida "a través de un temperamento", como se dijo; pero este es trabajo del subconsciente, que no altera los términos de la definición.

*
* *

Comprobar que la narrativa hispanoamericana del siglo actual, y hasta el presente, se mantiene fundamentalmente fiel al realismo —que es decir a una temática y a un procedimiento objetivos, al trasunto de una determinada realidad—, ambientes, costumbres, hechos, caracteres —como finalidad misma de la

obra—, no es decir, pues, que ella se conserve idéntica en sus formas a la manera naturalista de su primera etapa. Aun sin cambiar en lo fundamental la objetividad de su plano —no habiéndole afectado mayormente en su fondo la evolución de la novela contemporánea, que es novela de adentro, no de afuera; de la psique, no de los hechos—, las corrientes generales de la estética del siglo —y los mismos cambios en el ritmo de vida— han influido sobre ella lo bastante para determinar cambios formales; ha salido, por ejemplo, de aquella pesadez analítica del estilo adquiriendo un ritmo más ágil, así en el desarrollo como en la prosa; y que se han asimilado ciertos elementos poéticos, que la levantan del plano de prosaísmo vulgar en que aquélla, generalmente, se desenvolvía. Así la composición como el estilo, en Arguedas, en Rivera, en Gallegos, en Barrios, en Güiraldes, son notablemente distintos de aquellos que caracterizan a sus predecesores inmediatos de las primeras décadas del siglo; del mismo modo que éstos se diferencian ya de aquellos que le anteceden, de 1885 a 1900. Casi es obvio anotar que los estilos narrarrativos van evolucionando a compás de los tiempos, desde entonces a hoy; pero no es obvio, sino necesario, hacer constar que esta evolución se produce dentro del tipo fundamentalmente realista, sin modificar la objetividad local de su temática y su sentido social; salvo excepciones, de reciente data, que han de anotarse luego.

Interviene en el realismo general de la novelística hispanoamericana, otro elemento caracterizante, que ha llegado a ser no sólo un complemento necesario, sino, en la mayoría de los casos, su justificación: la crítica moral; en última instancia, la tesis. Es un hecho inmediatamente comprobable que, en su mayor parte, esta novelística, desde la instauración del realismo en adelante, es explícita o implícitamente de tesis. Ya lo era, pero sólo por excepción, dentro del tiempo romántico, como lo hemos anotado con respecto a la Avellaneda, respondiendo al influjo de George Sand, iniciadora de esa actitud literaria. El advenimiento del realismo extiende y arraiga esa actitud.

Decir moral, es decir, casi siempre, social, en América al menos, pues no se trata de problemas morales de conciencia, profundos, esenciales, lo cual lleva necesariamente a la novela psicológica, sino más simplemente de cuestiones de conducta social

y política, de crítica de corrupciones e injusticias, de malas costumbres públicas o privadas. Esta crítica no contradice el sentido de *historia natural* a que debe ajustarse la típica novela realista; al contrario, está en la entraña misma del realismo, de modo consciente o subconsciente, pues la norma de objetividad científica a que aspira es ilusoria, por cuanto no se trata de la Naturaleza sino del Hombre, cuya entidad esencialmente moral es ineludible en todo trasunto de su vida; y por más que el realismo, mayormente en su forma naturalista, quiera atenerse al determinismo de los factores fisio-psico-sociales, la conciencia moral inherente sigue operando en el escritor y su objetividad se transforma implícitamente en crítica; y de la crítica a la tesis no hay más que un paso: el que, frecuentemente, dan los escritores. Ello puede comprobarse en las más típicas novelas del teorizante de "Le roman experimental"; "Naná", "La Tierra", "L'assommoir", son, ya sabemos, obras de espíritu moralizador. Más aún, la justificación intrínseca de toda esa cruda y sombría pintura de la vida humana —como en su mayor parte es la realista, aunque también puede haberla, y la hay, sin ser sombría ni cruda—, esa exposición de miserias físicas y morales, eso que haría clamar a los últimos románticos contra "el repugnante realismo", está en el sentido de crítica moral y social que entraña en la dura lección que se desprende de sus denuncias. De ahí que Zola, condenado por inmoral en su época, haya pasado a ser uno de los escritores más moralistas. Pero, hasta el bovarismo de Flaubert ¿no es la amarga denuncia de una enfermedad psíquicosocial de la época, la crisis dolorosa de lo romántico, en su adaptación o su inadaptación al realismo?...

No ha de culparse demasiado, pues, a los americanos, de tal defecto, cuando en maestros europeos tan eminentes como el autor de "Ana Karenina" se hallan capítulos enteros de teorizaciones sociales, al margen de la novela misma. Es natural que los errores de los maestros se agraven al pasar a sus discípulos americanos. Zola mismo, ya lo anotamos, cayó en esa falsa posición de la tesis y de la prédica, al emprender, por vía de un idealismo socialista, la reconstrucción de un mundo que había destruido en su primera etapa. Al realismo occidental del XIX le fue más propio destruir que construir; más propio negar que afirmar. Mientras se mantuvo en la negación pesimista —como en Balzac,

en Flaubert, en el Zola anterior al 90— hizo verdadera novela. Cuando quiso ser optimista, constructivo, cayó en la aberración antinovelística de la ideología predicante; puso la novela al servicio de las reformas morales y sociales. Y, como es ley natural de la Estética que toda cosa puesta al servicio de otra pierde su propia entidad y deja de valer como tal, el realismo de tesis y de prédica en la novela, que subordina lo que es a lo que debe ser, falsea su propia entidad en la medida en que esa subordinación se plantea. En "Ana Karenina", dijimos, la prédica está al margen de la novela; y esto es lo que la salva, aunque deba cargar con el peso de aquélla. Opuestamente, en la serie de los "Evangelios" zolianos, es donde ese error llega a su culminación negativa, a pesar de toda la maestría del autor, por cuanto la tesis ideológica está en la contextura misma del argumento. La época comprendida entre la última década del XIX y primera del XX, fue, característica y universalmente, la de literatura de ideas y teatro de tesis.

*

* *

En América, este teatro está representado eminentemente por el mayor de sus dramaturgos, Florencio Sánchez, de cepa netamente realista en su definición estética, y netamente revolucionario en su ideología social, debiendo reconocerse que es en él, en su obra, donde el realismo literario rioplatense, en ese doble fenómeno de su verismo pictórico y de su tendencia sociológica, alcanza su máxima representación, superando a todos los novelistas de la época. No es ilícito el parangón de valores tratándose de géneros distintos, como en este caso, cuando no sólo es uno mismo el concepto estético que les dirige, sino también una misma la temática. Es casi evidente que, exceptuando algunos vigorosos cuadros de Javier de Viana, con quien Sánchez coincide en más de una pintura y de un concepto, ningún escritor ha dado con mayor acierto los tipos, los ambientes y los conflictos de esa etapa de la vida platense. Sus títulos más famosos, "Barranca Abajo", "Los Muertos", "La Gringa", "En Familia", son los documentos más fidedignos y valiosos que el realismo platense ha legado a la posteridad. Ningún narrador vio los conflictos humanos característicos de estos países, con mayor lucidez que este

autodidacto, popular y bohemio, muerto de tisis a los treinta años en un hospital de Milán (1910), escritor de doble ciudadanía literaria, pues le tienen por suyo, al par, el Uruguay, donde nació y se formó, y la Argentina, donde produjo y estrenó la mayoría de sus obras; ninguno vio los graves defectos y vicios de las costumbres nacionales con mayor desnudez crítica, ni los rasgos típicos de los personajes representativos del medio con mayor agudeza. Estaba dotado para ello de eso que suelen llamar "la garra del dramaturgo" —más poderosa, en este caso, que las garras de los novelistas contemporáneos y facultado para construir sus piezas escritas con rapidez casi *lopeana,* sin acotaciones, sólo el diálogo, casi siempre un acto por día, con el máximo de justeza técnica en todos sus elementos. Pero el secreto de su poder no está sólo en esa facultad de ver y dar los rasgos más netos de caracteres, los ambientes y los conflictos que pone en juego, ni en su perfecta construcción teatral realista, sino en saber infundir a ese juego una emotividad intuitiva, que es por donde el espectador penetra, como ha penetrado el autor mismo, en el sentido humano de sus tipos y de sus escenas. Esta poderosa emotividad intuitiva, dentro del exacto realismo pictórico de sus cuadros —y que es tan excepcional en el teatro realista, como lo es en la propia narrativa— llega a adquirir, mayormente cuando se trata de los humildes, los débiles, los vencidos, los sufrientes, las víctimas de una injusta organización social, que son sus predilectos, un profundo sentimiento cristiano, no obstante la ideología revolucionaria que profesaba. Era anarquista, como otros intelectuales de su hora, como su gran cofrade Ingenieros; pero su individualismo teórico estaba profundamente impregnado, traspasado, de caridad temperamental; paradoja ésta que no debe extrañarnos, pues ya hemos visto cómo lo temperamental, lo intrínseco de la psique, funciona subconscientemente dentro de las estructuras ideológicas de las escuelas.[2]

Ha de observarse que, en su tiempo, en la primera década del 1900 cuando produce toda su obra, Sánchez está casi solo, o, al menos, no tiene competidores de su talento, ni en el teatro ni en la novela. Javier de Viana, por ejemplo, el recio autor de "Campo", "Gurí", "Gaucha" y otros relatos, había dado ya al

[2] V. en el tomo I, "La Ensayística", de este INDICE, anotaciones sobre Hostos, González Prada y otros.

comenzar el siglo, lo mejor de su obra; lo que escribía después, salvo alguna feliz excepción aislada, es ya sólo colaboración semanal para las revistas ilustradas, de un costumbrismo menor. Sánchez supera a los anteriores como a los posteriores novelistas platenses de carácter realista; y precisamente en aquellos caracteres y cualidades propios del realismo, cualquiera sea su género, y aún más del realismo social, tendencia que esta escuela adopta en toda América, en mayor o menor grado, desde su iniciación, manteniéndola hasta el presente.

*
* *

Hay, empero, dos rasgos muy típicos de la novela realista europea que no prosperan en el trasplante al medio sudamericano, por hallar aquí condiciones adversas de clima social. Son el pesimismo y la crudeza sexual. Esa crudeza del naturalismo zoliano —esa pintura de lo lúbrico y hasta lo obsceno, que tanto escandalizó en su época, aunque la nuestra la haya aventajado en mucho— no aparece en los autores de este lado del Atlántico, sino muy atenuada, detrás de ciertos eufemismos imprescindibles. El ambiente moral de los países sudamericanos, en tal época, no hubiera tolerado tales crudezas, en un autor nacional, tratando temas nacionales; apenas eran tolerados en los europeos. El velo de la decencia —la hoja de parra— sigue cubriendo toda desnudez de esa laya. Las desnudeces y las crudezas se reservan para otros aspectos de la realidad, que no sean los que afectan al concepto convencional de "la decencia".

En las obras más conspicuas de la primera época del realismo, así como en aquellas que les siguieron en el primer cuarto de siglo, se exponen a la luz, con toda dureza, los pecados capitales de las sociedades americanas, hasta entonces ocultos bajo la capa del fariseísmo convencional; ya es la soberbia e inhumanidad de los grandes señores feudales de la tierra y del patrimonio colonial, hombres de pro, semejantes a los brutales encomenderos, cuya fortuna y cuyo rango se levantan sobre la servidumbre y el sufrimiento de las masas indias, como en "Aves sin Nido"; ya es el tartufismo y la corrupción del clero, como en "El Padre Horán"; ya la ambición y la codicia de los demagogos de la Polí-

tica, como en "El Conspirador"; ya la dorada prostitución de muchos hogares de apariencia honorable, como en "Blanca-Sol"; ya la ignorancia, la inercia, la falsa moral del medio ahogando toda iniciativa innovadora y toda independencia personal, como en "Beba"; todo lo cual basta para provocar el escándalo y hasta la excomunión, como en el caso de las novelistas peruanas. Pero no se transgrieden las normas convencionales del pudor. Toda alusión sexual es cautelosa.

Será preciso llegar a la narrativa de mediados del siglo —a obras como "Huasipungo" de Icaza, a "Un Perdido" de Barrios, a "Sombras sobre la Tierra" de Espínola—, y a gran parte de la producción contemporánea más característica de una vasta región de América, cuyo centro de mayor intensidad estaría en Ecuador, para encontrar crudezas semejantes a las del naturalismo europeo del siglo pasado, o a las de la novelística contemporánea euro-yanqui, en que el tema sexual es tratado con la misma desnuda, cínica objetividad, que cualesquiera otro, en el mismo plano de los hechos (y aun, por lo que respecta a la literatura de tipo freudiano, con especial encarnizamiento). Así vemos que en las citadas novelas de Barrios y de Espínola se describe el ambiente del prostíbulo y del barrio bajo, con entera franqueza, con estricto verismo, si bien la finalidad de ambas obras no es esa pintura de ambiente, ni tampoco el tratar el problema de la prostitución, en su plano social, como lo hubiera hecho el naturalismo, de índole sociológica, sino trazar la semblanza psicológica de un personaje caído en ese medio (como en el primer caso), o descubrir, en el infierno de los hechos, la inocencia de las almas (como en el segundo). Pero cabe recordar que, en ambas obras, como en casi toda la narrativa sudamericana, el cuadro de ambiente ocupa siempre, por su vigor pictórico, el primer plano. En "Huasipungo", la crudeza aparece acentuada por la crudeza misma del lenguaje, empleando el autor vocablos y frases de carácter popular y regional, donde lo obsceno, lejos de recatarse en el eufemismo culto, se muestra brutalmente. Pero esta crudeza brutal, que integra el carácter y la fuerza de la obra, y que se da en el hecho sexual lo mismo que en todos los demás hechos, sin distingos, tiene su justificación en el sentido de reivindicación humana y social que inspira la obra, perteneciente a este tipo de neorealismo actual, de promoción marxista y de tendencia revo-

lucionaria, que comprende una parte considerable de la producción narrativa de estos últimos años, del trópico americano.

Mas esta crudeza del tema sexual en la literatura, no escandaliza ya al lector ni a la crítica —con la sola excepción de los católicos— en una época como la actual, en que algunas de las obras mayores de la novelística contemporánea están tan plagadas de tal obscenidad —en hechos y en lenguaje— que las crudezas de los mayores naturalistas del siglo pasado parecen lectura para colegialas. El freudismo ha dado a la literatura una inmunidad científica.

La novela realista es, desde su iniciación, novela de costumbres. Debe puntualizarse que es, preferentemente, de malas costumbres, porque las buenas —que habían sido las preferidas de los narradores románticos— no se avienen con la visión pesimista del mundo, propia del realismo, ni con el tono de acerba crítica moral que asume, directa o indirectamente. También el romanticismo, o gran parte de él, era pesimista; pero lo era de un modo sentimental, pasional, idealista. Nada más pesimista, en este sentido, que el costumbrismo de Larra, por ejemplo, cuyo famoso suicidio pone sello a la amargura de su pluma; la de su alma. Pero el realismo suprime el alma, precisamente, que era el último baluarte de los románticos, como lo había sido de los estoicos, tocando así el fondo de la negación pesimista. Y de ahí que su novelística sea sólo un conjunto sombrío y desolado de egoísmos, concupiscencias, ambiciones, sordideces morales, vanidades ridículas, un mundo donde sólo se percibe la lucha fatal de personajes movidos por instintos e intereses, sin que una luz de idealidad, de espiritualidad, ilumine el cuadro, sin que aparezca un solo ser capaz de la virtud o del heroísmo; y si acaso aparece, es sólo un títere predicador, en cuya boca pone el autor sus propias ideas filosóficas.

Recordemos que este radical pesimismo empieza en Balzac, el novelista del advenimiento de la burguesía al primer plano social, en la Francia de la Restauración y del predominio del dinero. En el vasto y monumental conjunto de las cuarenta novelas que integran la Comedia Humana —vasta "historia natural", como entonces se pretendía, de la sociedad de su época—, el dinero es el dios único, el que todo lo mueve y lo puede, y al cual todo se sacrifica. El mundo de Balzac es el del interés y la ambición,

ahogando todos los sentimientos del corazón y todos los valores morales. Como observa Pellissier, cuando algún tipo de virtud o de nobleza aparece en su infierno gris y cotidiano —tales Biroteau o el Padre Goriot— es un débil o un maniático, echados a un lado por la vida. Viene luego Flaubert, el novelista del fracaso. En su obra, todo lo bello y noble que pueda haber en el hombre se frustra en la horrorosa estupidez, fealdad y bajeza de la realidad cotidiana. Así Madame Bovary como Federico Moreau, el de "La Educación Sentimental", sus mayores personajes son fracasados de este tipo. El confiesa todo su pensamiento a su amigo Du Camp: "Desde muy joven —le dice— tuve un presentimiento completo de la vida. Era como un olor de cocina nauseabunda que se escapa por un ventilador." No obstante, hay todavía en el realismo de Flaubert algo como un resabio romántico, un resentimiento espiritual, una rebeldía, una desesperación, un idealismo, así como en el fondo del realismo de Tolstoy late una profunda conciencia religiosa, a la cual se remite toda salvación posible. Es necesario llegar hasta el naturalismo zoliano, para hallarse en el fondo de la negación moral típica de la escuela, que no es, precisamente, el de la fealdad o vileza del mundo —que Flaubert hereda de los románticos—, sino el de la ausencia de todo valor superior en el hombre mismo, el de su concepción científica como fenómeno natural, producto fisiopsíquico determinado por la herencia biológica y el medio social. Aquí es donde el realismo literario se identifica con el materialismo científico. Y por más que Zola haya asegurado que Flaubert es "el más amplio negador que hemos tenido en nuestra literatura", él mismo le gana, largamente, en eso. Al menos en su primera gran época, la de su "historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio", la serie de los Rougeon-Macquarts. Nadie llega más lejos que él en la visión de un mundo negro y horroroso, donde la concupiscencia, la brutalidad, la farsa y la locura van a sus más bajos fondos, a su patología. Ya en su última época, la de los Froment, posterior al 1890, introduce en su cuadro de horror el idealismo de sus teorizaciones socialistas, remitiendo su esperanza de salvación a "...el porvenir de la Ciencia...". Por todo lo cual, si Zola no es —ni con mucho— el mayor novelista francés de la segunda mitad del XIX, es, por lo menos, histórica-

mente, el más representativo, el más documental. Al fin de cuentas, ¿no era esto lo que él buscaba?

Pero no es la posición discutible de Zola dentro de la novelística francesa o europea, el tema que aquí importa, sino su posición con respecto a la narrativa hispanoamericana de la época. En tal terreno, su primacía es indiscutible. Su influencia, la de su "novela experimental", emparentada con el cientificismo y la sociología, es la que predomina en la mayor parte de la producción realista de estos países, a fines del XIX y a comienzos del XX. Decir predominante no es decir única; también Flaubert o Tolstoy o Galdós tienen su parte, pero mucho menor. Aunque la Cabello de Carbonera inaugura la proclamación de la nueva escuela, en el Perú, con un estudio sobre la novela de Tolstoy, su propia producción novelística está más cerca de Zola, por las tendencias científicas, experimentales y sociológicas que la inspiran. En el plano ideológico, esta escritora profesa el positivismo, siendo, precisamente, uno de los defectos mayores de sus novelas, la ingerencia, a menudo insufrible, de didactismos cientificistas, así en conceptos como en lenguaje. Cierto que Zola no los usaba; era, a pesar de todo, demasiado novelista para incurrir en ello. Pero de sus principios se deriva esa forma, ya viciosa, que asumen algunos de sus discípulos. Del mismo defecto peca Javier de Viana, según queda anotado, cuando —como en su novela "Gaucha"— entra al terreno de la psicología. Por lo demás, la influencia zoliana en este autor es evidente.

La polémica entablada en el Ateneo de Montevideo, hacia 1885, entre los partidarios y los adversarios del realismo literario —hecho ya comentado y documentado en nuestro "Proceso Intelectual del Uruguay" (1930)— gira en torno a las teorías de la novela experimental, considerando, con acierto, que es ésta la forma más avanzada y representativa de su evolución como fenómeno literario, dentro del XIX (y aun cuando, literariamente, no sea la más valiosa en definitiva, es decir, para la posteridad, puesto que hoy, a mediados del XX, interesan más Balzac, Flaubert o Dickens). Pero el actualmente poco leído Zola, es, a fines del XIX, el máximo representante de la novela realista en el ambiente hispanoamericano, y su máximo maestro. Su influjo, como dijimos, llega tan lejos, que escritores como Manuel Gálvez, aparecidos hacia la segunda década del novecientos, muestran en toda su produc-

ción visibles huellas de su presencia; "Nacha Regules" quiere ser una novela de corte zoliano; del Zola ideólogo de la última época.

Sin embargo, el pesimismo radical de la escuela realista francesa —y tal como ya lo hemos apuntado— no halla ambiente propicio para su reproducción en la narrativa sudamericana. Al aclimatarse en estos países, se adapta a sus necesidades de desarrollo histórico, factor que es, en definitiva, el que condiciona sus tendencias. Desde el comienzo, sus producciones tienen un sentido de dura crítica moral, de las costumbres y hasta del orden social mismo, orientada, por tanto, hacia la cura de los males cuyo diagnóstico traza en sus pinturas. Pero el novelista no se limita siempre al diagnóstico, actitud que, aun cuando ya dentro del campo sociológico, todavía no desvirtúa el género; a menudo pretende también indicar la terapéutica, en lo cual, no sólo falla casi siempre, sino que incurre así en la grave desfiguración de sus propias formas, cayendo en la aberración de la didáctica.

Caen en ello, frecuentemente, como veremos, los novelistas sudamericanos de este período, en su tendencia moralizante y sociológica, que arrastrados por el espíritu de la época, lo quieran o no, no pueden disimular detrás de procedimientos genéricamente novelescos, mostrándolas francamente en forma de tesis y de prédica. Así la hallamos en "La Gran Aldea", en "Aves sin Nido", en "El Conspirador", en "Beba" y en otros característicos productos de la época, lo cual, pese a todo, no implica que tales obras carezcan de valores estimables, por la veracidad y el vigor de sus trazos. Pero tampoco debemos culpar demasiado a estos autores de tal defecto, cuando, en maestros europeos tan eminentes como el autor de "Ana Karenina", se hallan capítulos enteros de teorizaciones sociales, al margen de la novela misma. Es natural que los errores de los maestros se agraven al pasar a sus discípulos americanos. Zola mismo, ya lo anotamos, cayó en esa falsa posición de la tesis y de la prédica, al emprender, por vía de un idealismo socialista, la reconstrucción de un mundo que había destruido en su primera etapa.

*
* *

"La Gran Aldea", de Vicente Fidel López, novela de costumbres porteñas, es en el fondo una tremenda admonición moral contra el espíritu de una sociedad que se desarrolla y transforma demasiado aprisa, por obra del enriquecimiento y de la inmigración —y por la afluencia del capital extranjero—, apropiándose las modalidades exteriores europeas y yanquis, las buenas y las malas, y padeciendo por ello una depresión de los valores espirituales, en contraste con el alza de los bursátiles. La novela de López trasunta casi documentalmente una época de la evolución de la capital argentina, cuando la fiebre del crecimiento material —en complicidad con la filosofía positivista que entraba en auge y con el ejemplo emulativo de los Estados Unidos— llegaría al extremo, más ingenuo que infame, de que, algunos años después (en 1894) el Consejo Municipal rechazara un proyecto de creación de un Museo de Bellas Artes condenándolo por "inútil y perjudicial, ya que todo nuestro esfuerzo es demandado por nuestra actividad industrial y comercial de nación nueva y productora".

La vigencia de esa admonición del novelista ha quedado un poco atrás en el tiempo, aun cuando no haya perdido totalmente su valor, pues, si bien la gran aldea, convertida al fin en gran ciudad cosmopolita, ha superado en parte ese criterio materialista ingenuo de sus munícipes de fines del siglo pasado, no ha superado aún el predominio del materialismo práctico sobre los valores superiores de la cultura, en su ambiente general, como lo atestiguan sus escritores contemporáneos, los sucesores de López; Mallea, por ejemplo. Pero dada su modalidad, la citada novela ha quedado, sobre todo, como un documento de esa etapa de la "crisis de crecimiento" que padece Buenos Aires a fines del XIX, gran ciudad con ingenuidades de aldea y gran aldea con vicios de gran ciudad, y un excelente cuadro de ambiente, en tipos, en costumbres, aunque dentro del un poco pesado objetivismo zoliano. La tesitura ético-social del escritor dirige el arte del pintor de costumbres; no obstante lo cual, la realidad ambiente que da tema a la novela es tan típica y fielmente observada, que su título, su síntesis, un hallazgo, ha quedado como definición y como cifra.

"En la Sangre", de Cambaceres, y "León Zaldívar", de Ocan-

tos, que novelan el hecho, no menos típico, del choque entre la vieja sociedad hispanocriolla, patricia, y los elementos de la inmigración cosmopolita, se presentan también inspirados por una severa crítica moral, si bien no tan en evidencia como en la obra de López. Y la pintura de ambiente, de costumbres, siempre primando en el plano de los valores literarios; los caracteres, la psicología, siempre más endebles y a la zaga. Lo mismo puede observarse acerca de otra novela porteña de tal época, "La Bolsa", evidentemente sugerida por "L'Argent" y otras de Zola, que también trasunta el clima social de afiebrado crecimiento económico de la urbe, obra publicada en el 91 por José Miró, con el seudónimo de Julián Martell.

"Beba", en fin, dentro del área rioplatense, importa otra cortante y dolorosa crítica contra la barbarie del medio rural y la vieja ganadería gauchesca, por un lado, y por otro, contra los convencionalismos —y los tartufismos— morales de la burguesía urbana, abarcando así el estado de la sociedad uruguaya de la epoca, en golpes de látigo certero, que no *castigat ridendo*, sino con acritud. Como novela, es ésta una de las mejores en cualidades específicas, entre las rioplatenses citadas, de ese período, por su robusto estilo narrativo y la verdad de sus caracteres, a pesar de las pesadas disquisiciones que se interpolan sobre la industria agropecuaria. Tito y Beba, sus protagonistas, están dotados de auténtica personalidad novelesca (como que el primero es, en cierto modo, Reyles mismo), virtud ésta que falta en las otras, cuyo mayor acierto, como se ha dicho, consiste en el cuadro de costumbres. Reyles significa una excepción en la novelística platense y americana de su época, pues, al revés de los otros autores, su mayor empeño está, no tanto en la pintura de costumbres, sino en el dibujo de los caracteres. Tal vez en "Beba" le ayuda especialmente a lograr la figura del personaje su identificación con el mismo (aunque la figura de mujer, de Beba, es también de trazo muy logrado, y acaso, también, un poco él mismo, como Mme. Bovary era Flaubert). Hacendado tanto como escritor, *gentleman farmer* al igual que su padre, a quien hereda, son sus propias teorías pecuariosociológicas las que se predican por boca de Tito. Y bastarían las numerosas páginas que se dedican en la novela a esta prédica elocuente para dar su sentido social a la obra. Social, decimos, a pesar del drama moral de los personajes, porque

el acento de la obra cae tanto sobre lo psicológico como sobre lo sociológico, aunque esto último no tanto como en "La Gran Aldea". En esta novela de López, ya desde el título se sabe que su personaje es la ciudad, la sociedad, un ente colectivo. En la de Reyles el drama individual de los personajes está en el primer plano; pero estos personajes actúan principalmente en función del medio y en virtud del problema social que se plantea tras ellos, y es este problema, este medio, esta función, lo que define el verdadero sentido de la obra.

Esta novela de Reyles es, asimismo, entre las americanas de su época, la que parece más afectada por el pesimismo. Tito fracasa; Beba se suicida (como las protagonistas de Flaubert y de Tolstoy). El individuo es vencido por el medio. Sin embargo, este aspecto pesimista —que es, evidentemente, una solución artística, una exigencia de carácter novelístico— no afecta el sentido mismo, intrínseco, de la obra. Más allá de esa derrota y de esa muerte, se comprende que, en la realidad histórica, el porvenir será de sus predicados; el presente será superado por la evolución necesaria. Un sentimiento de convicción en el devenir se levanta por encima de la catástrofe individual. Y sobre todo, el sentido de admonición es evidente.

El verdadero pesimismo no es admonitorio. Se limita a pintar el mal, como realidad del mundo, como condición humana, como fatalidad. Así lo comprobamos en Balzac o en Flaubert, y en el Zola de la primera etapa, la de los Rougeons. Así sería también en Tolstoy si no fuera por su cristianismo —vía de salvación—, que es lo que falta en los otros. También les falta a la mayoría de los realistas sudamericanos, profesantes del positivismo. Pero, a falta de ello, les asiste una especie de optimismo pragmático, progresista, que parece provenir, no precisamente de la literatura europea en cuyo magisterio se forman, sino de un imperativo histórico continental, de una demanda del medio. Y, aparte de la explicación psicológica de esa aptitud: la necesidad de fe en sí mismos que experimentan, como estímulo moral, las sociedades en proceso de desarrollo, acaso contribuya a determinar tal efecto el concepto de la filosofía evolucionista que, por vía del racionalismo científico, hace suyo el ideal del progreso humano.

*

* *

Esta actitud se define muy netamente en el caso de las dos novelistas peruanas iniciadoras del realismo en aquella región del Continente. Es una coincidencia singular la aparición de estas dos escritoras en el mismo ambiente y en el mismo momento literario, y cuya obra —así narrativa como crítica— desempeña un papel tan preponderante en el movimiento social anticolonialista que entonces se produce, encabezado por el caudillo civil e intelectual M. González Prada. De la decidida posición de lucha social que adoptan ambas escritoras, resulta que la novela realista asume en el Perú, desde su aparición, un carácter y un tono de crítica combativa, mucho más concretos y agudos aún que en El Plata. "Novela Social" subtitula Mercedes Cabello de Carbonera a "Blanca-Sol", su primera obra de tipo realista, publicada en el 88, después de algunos otros relatos como "Eleodora" y "Los Amores de Hortensia", todavía apegados a la vieja manera romántica, sentimental. Y en ella plantea a través de las aventuras y desventuras de la dama limeña del gran mundo que le sirve de protagonista, la más tremenda crítica moral de la sociedad de su tiempo, en una fuerte pintura de caracteres, costumbres y ambientes, tendiendo a poner al desnudo sus corruptelas. Como en toda novela "social" —y tal es, en el fondo, casi toda la novela americana realista—, lo que más importa en ella no es el personaje sino el medio, que es el verdadero protagonista de la narración, por cuanto es el que determina y mueve todo, no actuando el personaje sino en función y representación de ello. De ahí que casi siempre los personajes del realismo sudamericano estén vistos desde afuera, y actúen con un mínimo de psicología intrínseca y un máximo de determinismo ambiental, sociológico. Ya vimos, en otra parte de este examen, que la novelística americana es ante todo un trasunto del medio físico y social, siendo sus personajes sólo productos de ello y sus representantes. El realismo literario sólo vino a acentuar y concretar esa tendencia, dando al determinismo sociológico absoluto imperio sobre lo humano. Ya anotamos cómo el realismo literario y el positivismo científico se corresponden y complementan. No sólo en las novelas de la Cabello de Carbonera hallamos esa constante y pesada sobrecarga de explicaciones y términos científicos, aunque en ella halla su

más característica expresión. Y más aún que en "Blanca-Sol", en "El Conspirador", posterior a aquélla, no obstante lo cual es ésta la mejor de sus obras, por tratar en ella un asunto más afín con sus tendencias. Aquí estamos en un terreno donde el realismo del "estudio social" opera con pleno dominio de sus procedimientos, pues que de fenómenos específicamente sociales se trata. Esta novela nos ha dejado así la más fuerte documentación del ambiente de la realidad política del Perú —y de gran parte de la América andina— valedero no sólo en su época, sino en épocas mucho más próximas a nosotros, ya que los caracteres y los factores sociales que forman su cuadro han seguido prevaleciendo en lo fundamental, con variantes de forma. Libro en gran parte biográfico —personajes reales de la historia política peruana, los Vivanco, los Piérola, figuran en él, en trazos de enérgico dibujo—, constituye un verdadero estudio sociológico; pero el tono elocuentemente panfletario que asume a menudo, contrasta aparentemente con el uso de los didactismos científicos de que se vale. Es que la Ciencia estaba al servicio de un ideal moral y social, finalidad de la obra; la Ciencia era un instrumento de destruir el mal, de crear una conciencia de regeneración. Nada tan distinto del pesimismo esencial de la novela realista europea, cuyos procedimientos literarios se seguían.

El mismo ideal moral y social —aunque sin el empleo de la didáctica cientificista— inspira "Aves sin Nido", de la Matto de Turner, discípula ideológica de González Prada, a quien le está dedicada esta novela. Con menos pretensión de "estudio", con más simple y directa objetividad narrativa, dando más lugar, quizás, a la emoción que al concepto, y conservando aún, involuntariamente, muchos arraigados resabios románticos de la víspera, sobre todo en su estilo narratitvo, este libro, aparecido al año siguiente de "Blanca-Sol", pinta por vez primera el sombrío drama de la servidumbre indígena, su inhumana explotación por las clases pudientes, la impía complicidad del clero, tremendo problema social de los países andinos, herencia del coloniaje, levanta una tempestad de escándalo y se constituye en un documento revolucionario. De ahí arranca el movimiento de reivindicación del indio, que se desarrolla a través de la literatura y la sociología, hasta el presente. Otras novelas han superado luego en maestría a la de esta coiniciadora del realismo peruano, pero suyo es el mérito

de esa primicia, en su doble faz de relativa veracidad narrativa y de protesta social. Como en el caso de su colega, la otra ilustre mujer de las letras peruanas del siglo XIX —ambas excomulgadas por los conservadores, figuras literarias y humanas que están entre la George Sand y la Pardo Bazán—, su realismo importa asimismo una denuncia valerosa y un ideal reformista. Y este ideal es lo que parece querer justificar su realismo; el cual no se presenta ya como una finalidad, sino como un camino.

Así ocurre en casi toda la narrativa realista de este vasto período histórico literario, que, iniciado hacia el 84, se extiende, evolucionando, hasta nuestros días, y en cuyos cuadros figuran títulos tan notorios como "Casa Grande" y "Tronco Herido", de Orrego Luco; "Sub-Sole" y "Sub-terra", de Baldomero Lillo; "Un Perdido", de Ed. Barrios, chilenos; "Raza de Bronce", de Arguedas; "La Candidatura Rojas" y "Casa Solariega", de Armando Chirveches, bolivianos; "A la Costa", de Luis A. Martínez, de Ecuador; "Peonía", de Romero García; "Débora", de Michelena; "Todo un Pueblo", de Miguel Eduardo Pardo; "Idolos Rotos", de M. Díaz Rodríguez, venezolanos, así como "El Hombre de Hierro" y "El Hombre de Oro", de Blanco Fombona (y más, "La Máscara Heroica" y "La Mitra en la mano", del mismo autor); "Los parientes Ricos" e "Historia Vulgar", del mexicano Rafael Delgado, y los de sus coterráneos Federico Gamboa, autor de "Suprema Ley", "La Llaga", "Santa" y otras; Mariano Azuela, de "Los de Abajo"; Martín Luis Guzmán, de "El Aguila y la Serpiente" y "La Sombra del Caudillo"; Rafael Muñoz, de "Vámonos con Pancho Villa" y otros relatos de la Revolución mexicana; así igualmente, en Cuba, Carlos Loveira, autor de "Los inmorales", "Generales y Doctores", "Los Ciegos", "Juan Criollo", y Miguel de Carrión, "Las Honradas" y "Las Impuras", etcétera; un etcétera mucho más largo que estas breves menciones, dadas como ejemplo, advirtiendo que, si bien tales autores son de lo principal en sus países, otros hay principales, pero cuya producción ya se define dentro de otras tendencias (costumbristas, esteticistas y otros *istas* o istoides), de lo cual tomaremos nota en su oportunidad.

Frente a ese oficio de justificación que representa la tesis moral o social de la obra, con sus caídas, a veces, al didactismo científico o ideológico, factores negativos desde el punto de vista

netamente artístico, la narrativa de este largo y múltiple período —o serie de períodos— nos presenta una veraz y recia pintura de tipos, ambientes, conflictos, de contextura más sólida y de colorido más rico que la romántica, aunque desprovista, salvo las de más reciente data, del sentimiento poético en el que aquél pusiera su tono. Al contrario, la fealdad es casi siempre el resultado del verismo realista, pues, por natural tendencia, cuando éste no trasunta la gris vulgaridad cotidiana, trasunta lo francamente bajo, elevando pocas veces el nivel de sus temas, lo que está compensado estéticamente por esa reciedumbre de la pintura y la dramaticidad, y moralmente, por el espíritu de admonición que la inspira. Pero, en algunas de las más valiosas y representativas de sus creaciones novelísticas, la poesía misma está también presente, aliándose a las otras cualidades; así en "Raza de Bronce", en "La Vorágine", en "Doña Bárbara", todas ya muy dentro de este siglo, alcanzando a veces la épica, del mismo modo que dentro del romanticismo del XIX, y ya en las transiciones de sus postrimerías, la habían alcanzado novelas históricas como "Ismael" y "Grito de Gloria", de Acevedo Díaz, aunque todavía más cerca del idealismo que del naturalismo, su sucesor.

Conviene a este respecto observar que la novela realista alcanza el plano poético, en cuanto describe aquellas "escenas naturales del Nuevo Mundo" de que hablaban en el siglo pasado los críticos europeos de la literatura americana; es decir, que adquiere ese tono al contacto de la grandeza natural, del paisaje, de lo cósmico, apartándose de él en cuanto vuelve a la materia humana y social de la realidad que trata. Así lo comprobamos en las obras arriba citadas. Montañas, ríos, llanuras, selvas, lo telúrico, lo primitivo —y aquello que, en las costumbres, está dentro o más cerca de lo primitivo y lo telúrico—, tal es el elemento que da a la narrativa americana realista —a una parte de ella— su emoción poética, de la que generalmente carece, por falta de ese elemento, el realismo europeo. Y aquí comprobamos una vez más el aserto de la primera parte de este esquema: que todo y lo único que la narrativa americana tiene de original, de propio, y cuando lo tiene, proviene del territorio. Grandes novelas territoriales son las que hemos citado a modo de ejemplo. Y aun lo sociológico que hay en algunas de ellas —en "Doña Bárbara" o "Raza de Bronce"— asume, a veces, por relación con

la grandeza territorial, contorno épico. La lucha de la "Civilización" con la "Barbarie" —fondo de la mayoría de las grandes novelas americanas—, no es sino la lucha del hombre con la naturaleza, de lo humano con lo cósmico; pero en términos concretos. Y aun allí donde los términos parecen invertidos —y no rige esa ley—, como en el drama y el problema del indio, motivo principal de la novela andina (pues la barbarie —moral en este caso— no es el indio primitivo de la cordillera, sino el blanco o el mestizo civilizados, esclavizadores del indio), allí mismo el conflicto radica en la realidad geográficohistórica del territorio, ya que territorio e historia son allí una misma realidad. La "barbarie" está en las estructuras sociales que determinan la permanente servidumbre subhumana del indio, contra la cual lucha el espíritu de civilización que quiere modificar —según principios de justicia humana— el orden ancestral de esas estructuras. Y hasta en "Huasipungo", novela de un realismo tan brutal como no se había dado todavía en América, y en la cual el dolor es tan grande como el horror, y el horror tanto como el asco, el conflicto llega a adquirir contornos de épica, por la grandeza primitiva del escenario y de los elementos, a pesar de que, artísticamente, la materia misma de la realidad está apenas elaborada por el escritor, quedando, en gran parte, en el plano de la crónica y del documento. Ya advertimos que, artísticamente, otra obra posterior del mismo Icaza, de tema indígena, "Huirapamuschas", alcanza un grado de elaboración mucho mayor y, por tanto, mayor calidad narrativa, aunque su fuerza no llegue, empero, a la de aquélla. No nos atreveríamos a decir que en "Huasipungo" hay poesía, sino lo contrario, precisamente, como la hay, en cambio, en "Raza de Bronce", en "La Vorágine", en "Doña Bárbara", y en otras de las grandes novelas territoriales de este siglo (y, como la hay, asimismo, en la citada "Huirapamuschas", del mismo autor); pero es innegable que hay en ella, a pesar de todo, fuerza dramática tremenda, dentro del cuadro de los hechos mismos, tan primariamente tratados. Es este un rasgo que tal vez no pueda tener la novela europea, civilizada, sino alcanzándolo por caminos inversos, cuando, como en Dostoievsky, la va a buscar al fondo del alma humana, allí donde se entabla la lucha del ángel y del demonio.

Es por virtud de aquel sentimiento épico que el plano socio-

lógico de la narrativa realista hispanoamericana es superado, elevándolo a una categoría propiamente estética. Esta conversión estética de la sociología americana, que se opera en las grandes novelas como las ya citadas, pero que se inicia ya antes, en una etapa prerrealista, pues está en él "Facundo", es otro de los factores que dan al realismo de la narrativa su sentido moral afirmativo, su idealismo histórico, pragmático, pues toda épica tiene necesariamente por sentido el triunfo de las fuerzas morales, del bien sobre el mal, de la verdad sobre el error, de la justicia sobre la iniquidad, del orden sobre la anarquía, es decir, de la civilización sobre la barbarie. La gran narrativa realista sudamericana fue y sigue siendo intrínsecamente porvenirista, profética, en el sentido social.

III

Mas hay también un vasto sector de la narrativa realista sudamericana ajena a todo concepto sociológico —y, desde luego, también a toda épica— que se desarrolla por el plano de la objetividad simple, sin conceptos, y tiene por finalidad la pintura de lo característico. Es el costumbrismo, género tradicional en América, como ya hemos visto, desde las postrimerías del coloniaje, y cuya procedencia es hereditariamente española. Habiendo hallado, en España misma, durante el período realista —segunda mitad del XIX—, cultores de tanta calidad y fama como Pereda, Valera, Palacio Valdés y otros, su influencia se hace sentir directamente, prevaleciendo por sobre la del realismo francés, en aquellas regiones americanas donde esta modalidad predomina. Tal, en Colombia, durante todo el último tercio del XIX y primero del XX, donde puede decirse que se ha perpetuado una escuela de costumbristas, abarcando un vasto panorama de motivos de la ciudad y del campo, del ambiente social burgués y del bajo pueblo, y en la que se destacan tan hábiles y sabrosos narradores como Tomás Carrasquilla, en obras tales como "La Marquesa de Yolambó", "Frutos de mi Tierra", "Grandeza", "Hace tiempo" (esta última premiada en 1935, en certamen nacional); como José Manuel Marroquín, en "La Perrilla", "El Moro", "Entre Primos", "Blas Gil", "Nada Nuevo", "En Familia", "Amores y leyes"; como su hijo Lorenzo Marroquín, autor de "Pax", una

de las mejores pinturas del ambiente de las guerras civiles americanas; como Vergara y Vergara, en "Olivas y Aceitunas" y "Rincón de Cuados de Costumbres"; como José Caicedo Rojas, en "Apuntes de Ranchería"; como José María Samper, en "Martín Flores"; como Arias Argaes, en "Un Pescador de Perlas"; como Juan Ignacio Gálvez, en "Cuadros y Epigramas" y "Domingueras"; como Eugenio Díaz en "Manuela"; como Eduardo Samper Ortega, en "El Cerezal", "Entre la Niebla", "La Marquesa de Alfandoque", "La Obsesión", "Zoraya"; como Osorio Lizarazo, en "La Casa de Vecindad", "Barranquilla 2132", "Garabato"; como Eliseo Santander, en "Fiestas de mi Parroquia" e "Historia de unas Viruelas"; como Ricardo Silva, en "El Chino Agapito"; como Segundo Silvestre, en "Tránsito"; como Rafael Arango Villegas, en "Asistencia y Camas"; como Arturo Suárez, en "Montañera" y "Rosalba"; y, como, antes que todos, Juan Francisco Ortiz, clásico del costumbrismo americano, autor de unas de las obras más notables en el género: "Una Taza de Chocolate".

En esta fecunda producción, cuyo haber es mucho más extenso que el de esta nómina, alterna y compiten la región santafereña y la antioqueña, zonas en que la propia crítica colombiana suele dividir y distinguir su literatura nacional, atribuyéndole caracteres diferenciados dentro del conjunto, con más ligereza y buen humor en la primera, mayor agudeza e intención en la segunda, teniendo por cumbres académicas: aquélla, a los dos Marroquí, padre e hijo, ilustre autor de "Pax" este último, y ésta, a Tomás Carrasquilla, el laureado autor de "Hace Tiempo". Pero, en verdad, las dotes están igualmente repartidas, como lo atestiguan la fuerte "garra" narrativa de "Pax" y la calidad, digna del talento irónico de Anatole France, de "Una Taza de Chocolate", ambos productos santafereños. Y santafereña es, asimismo, la novela "El Moro", en la que Marroquín padre, "el castellano de Yerba Buena", se sale del fácil cauce costumbrista para operar, con pleno ingenio, en el plano, más arduo, de la novela filosófica, dando una de las pocas buenas obras de este tipo con que cuenta la literatura americana. El patriarca de las letras antioqueñas, don Tomás Carrasquilla, aunque excelente pintor de costumbres, se significa sobre todo por el casticismo de su estilo, cualidad que ha hecho decir a críticos españoles (historiadores

de la literatura hispanoamericana, como Cejador y Frauca) que "gana al mismo Pereda en soltura y riqueza de construcción..."

Consideramos ficticia —o, por lo menos, demasiado sutil— la distinción entre los escritores de ambas regiones, ya que de sus producciones resulta que son comunes los rasgos y los méritos alternos, destacándose —no en méritos, sino en carácter— de entre la mayoría de su narrativa típicamente costumbrista (género en el que Colombia tiene mucha más riqueza que los otros países), unas cuantas novelas de mayor aliento y significación dentro del tiempo realista. Por sobre todo ello se levanta una de las cumbres de la orografía literaria del Continente, "La Vorágine", que alcanza ya la grandeza de lo épico.

No termina aquí, ciertamente, el índice de la producción colombiana en la narrativa de carácter realista, que avanza hacia mediados de este siglo, y hemos de volver sobre ella, por cuanto sólo nos proponíamos señalar lo que concierne al costumbrismo. Mas, antes de proseguir en tal propósito, pasando a otros países, debe anotarse que el costumbrismo colombiano, aun dentro de la escuela realista, es decir, posteriormente a la promoción de "El Mosaico", y según la selección que de ello ofrece Samper Ortega en su selección de la vasta "Biblioteca Aldeana de Colombia", no participa de las sombrías tintas ni de la crudeza naturalista (menos aún, de la flagelante crítica) que el realismo asume en otras regiones. Se mantiene casi siempre dentro de un colorido luminoso, fresco, jugoso, suavemente burlesco y decente...; emparentado, más que con los maestros del descarnado realismo francés, con los españoles, tales como Pereda, Valera, Palacio Valdés, los Quintero, en parte Galdós; un realismo, en fin, despojado de los ácidos corrosivos y los reactivos amargos, que, por lo general, le dan su fuerza. Todo ello con raras excepciones, como las que marcan ciertas escenas "naturalistas" rudísimas de la novela "Pax", que, aun alternando con otras de emoción poética, fueron muy severamente censuradas por la crítica conservadora, no obstante lo cual autoridades como Gómez Restrepo han debido reconocer sus méritos, también excepcionales. Pero "Pax", aunque sea costumbrista —como lo es casi toda la novela hispanoamericana—, trasciende el simple costumbrismo, yendo más a fondo en su tema; aunque no tanto como los mexicanos que escribieron novelas de la Revolución.

Pero si Colombia ha tenido la primacía en este tipo de narración —que, si bien carece de trascendencia, requiere especiales dotes de agudeza y de gracia en la pintura, buen arte literario—, otras regiones del Continente no se han quedado muy atrás. Ya se ha anotado que, si el costumbrismo ha sido siempre un género favorito en toda América, él no está solo en las obras típicamente representativas del género, sino que constituye la sustancia de toda la narrativa, hasta en sus obras de mayor trascendencia. Mas, ateniéndonos a su especialización, podríamos señalar como escritor costumbrista entre los más notorios, al argentino Guillermo Hudson, el magnífico pintor de estampas de la vida gauchesca platense contenidas en las páginas de "La Tierra Purpúrea", "Mansiones Verdes", "Allá lejos" y "Hace tiempo", libros que, por haber sido escritos en inglés, permanecen un poco al margen de la literatura hispanoamericana (la cual requiere, por supuesto, no sólo el tema, ni la nacionalidad del autor, sino el idioma, y éste, acaso antes que aquéllos). Por tal condición, Hudson pertenece tanto o más a la literatura inglesa que a la sudamericana, así como Josef Conrad, que escribió también en inglés siendo polaco, y como los célebres poetas Lautreamont y Laforge, uruguayos de origen, que corresponden a la poesía francesa, en cuya lengua han escrito, y como J. M. de Heredia, el de "Les Trophées", cuya oriundez cubana no es óbice a su título de gran poeta francés. Caso distinto es el de otros escritores sudamericanos —como los peruanos García Calderón, v. gr.— que no dejan de pertenecer a la literatura de sus países aunque hayan escrito en francés, y como diletantes, algunos de sus libros, pues otros los han escrito en español y, además, han permanecido íntimamente vinculados a la vida literaria de su patria. Un escritor pertenece a la literatura en cuya lengua escribe y con cuyo clima cultural se forma.

*
* *

En el caso de Hudson, gran escritor por cierto, que emigra a la tierra de sus mayores siendo aún muy joven, y en ella se radica definitivamente, escribiendo en inglés toda su obra, se da una circunstancia especial; mejor dicho, no es una circunstancia —cosa exterior—, sino un hecho literario intrínseco. Todos sus libros

—cuyo elemento prevaleciente es la descripción del paisaje y las costumbres del campo platense— están impregnados de un hondo sentimiento de nostalgia, de un arraigo subjetivo que le viene desde su adolescencia, abierta en el medio gauchesco, lo que da a sus páginas ese encanto poético de toda cosa que vive en el recuerdo. Sumergido en la niebla de Londres, evoca las imágenes de ese "Allá lejos y hace tiempo", dando a las letras inglesas cuadros de las "escenas naturales del Nuevo Mundo", tan valiosas, por lo menos, como las del victoriano Rudyard Kipling, pintor de la jungla imperial, cuya nombradía merece.

Hudson conoció la Pampa en su época de mayor carácter gauchesco, hacia mediados del XIX. En 1833, sus padres, norteamericanos de Massachusetts, llegan como emigrantes al río de la Plata y se instalan en la estanzuela "Los veinticinco ombúes", en Quilmes, cerca de Buenos Aires, donde nace Guillermo Enrique, tercer hijo del matrimonio, en el 41. A los cinco años de su edad es llevado más lejos, más adentro en la pampa, a Chascomús, donde el padre establece una pulpería. Allí empieza su aprendizaje de la tierra, su compenetración con el paisaje. El muchacho explora a caballo hasta los confines de la Provincia, hundiéndose en la soledad verde, llevado por una inquietud andariega, y ningún secreto de la vida pastoril le es ajeno. Su ansia de conocer el campo americano no se detiene allí, cruza el gran río, y hacia 1870, recorre el Uruguay, entonces en plena época de guerras civiles de tipo gauchesco; fruto de ese viaje es la primera y mejor narración de la serie, "La Tierra Purpúrea", maravilloso cuadro de paisaje, costumbres, tipos, caracteres.

El título de esa su primera gran novela proviene, no del color del paisaje, sino de la púrpura viva de la sangre, derramada en la larga "Guerra Grande" que se sostuvo nueve años, entre los ejércitos de los caudillos argentinos y uruguayos aliados del tirano Rosas, Urquiza, Echagüe, Oribe, y los del gobierno colorado de la Defensa de Montevideo, Rivera, principalmente. Evocando tal época, la novela se compone de una trabazón de relatos hechos por viejos gauchos, recogidos por el inglés Mr. Richard Lamb, quien, saliendo de Montevideo a campaña, narra sus andanzas, sus peripecias, sus sugestiones, dando una magistral pintura de su ambiente físico y humano.

El libro contiene una de las más hermosas versiones literarias

que existen en la narrativa platense de ese período heroico de las guerras civiles gauchescas del siglo pasado, uno de los más ricos en sugestiones estéticas. Tal pasado adquiere un mayor valor poemático que en la novela histórica "Lanza y Sable", del uruguayo Acevedo Díaz, sobre motivo semejante, aunque ésta sea de barro más épico.

Exactamente Hudson visita el Uruguay entre el 68 y el 70, a los 27 años de su edad; pero el libro no se publica hasta el 85, en Londres. Detalle curioso, no exento de significado: en su primera edición inglesa, su título es "La Tierra Purpúrea que Inglaterra perdió", aludiendo seguramente al intento de conquista del Virreinato platense, por parte de Gran Bretaña, en 1807, episodio más conocido en los textos con el nombre de Invasiones Inglesas.[3] Tal alusión, suprimida en las ediciones posteriores, dirigida a interesar directamente al público inglés en la obra, manifiesta el propósito de vincular la vida rioplatense, que amaba, a una gran literatura como la británica, injertando en ella el motivo exótico, dándole ciudadanía literaria. Y en relación con ello habría que explicarse su decisión de escribir su obra en inglés, lengua de sus padres, y no en español, la suya propia en razón de su nacimiento. Este hecho, sin embargo, le impide pertenecer plenamente a la literatura hispanoamericana, de la cual podría ser una de las grandes figuras.

Escribir en inglés o en francés, aunque se haya nacido en esta América, es, en efecto, condición que inhibe en gran parte la pertenencia literaria, pues no es el hecho accidental del nacimiento, sino la lengua original en que escribe lo que determina esa pertenencia. La traducción se interpone. En el caso de Hudson está, además del nacimiento, lo que es más importante, literariamente: el motivo platense de su obra total; pero aun así, está todavía de por medio el factor idioma, que no salvan las traducciones.

Cuatro años después de ese viaje tan fructuoso a *The Purpre Land*, el escritor, aún en ciernes (pues nada escribe o publica hasta entonces), se aleja para siempre del Plata, yéndose a vivir a Inglaterra, aunque, como él mismo declara, "mi verdadera vida terminó cuando dejé las Pampas". Esa su verdadera vida se trans-

[3] También podría aludir a las frustradas gestiones del general Alvear, Jefe del Directorio porteño en 1815, para entregar estas provincias desunidas a la Corona Británica, bajo la forma de un Protectorado.

figura en la serie de sus libros extraordinarios. Ya no vive, escribe; casado con una viuda dueña de una pensión londinense, sus años transcurren pobres y oscuros, mientras su pluma evoca el "allá lejos y hace tiempo", a través del mar de su nostalgia. Como escritor permanece desconocido hasta el año 92, en que su obra empieza a tener cierta resonancia de crítica. Desde entonces hasta 1922, año de su muerte, escribe unas veinte obras (destacándose entre ellas "El Ombú", además de las citadas), todas trasunto de la naturaleza y la vida del campo platense, aunque no todas de igual suerte literaria. Mas, ¡oh ironía!, el premio de su producción no lo obtiene el narrador sino el naturalista. Es por su aporte original a la botánica y la ornitología, contenido en libros tales como "El naturalista en La Plata", "Días de ocio en Patagonia" y otros, que la Real Academia Científica de Londres le otorga sus distinciones honoríficas. Asimilable, pues, en virtud de sus cualidades, a la literatura americana, no obstante el hecho literario imperioso del idioma, puede considerársele tal como lo hacemos en este Indice, un escritor anglo-argentino, con un lugar aparte muy singular, en su conjunto.

Mas imposible es referirse a Hudson sin asociar al suyo el nombre de otro escritor, anglo-argentino como él, aunque a la inversa, pues no es nativo sino inglés, acriollado; aludimos a Roberto Cunninghame Graham, el aristócrata escocés que fue su gran amigo e introductor, autor como él, si bien no de su alcurnia, de cuadros y relatos del campo rioplatense.

Llegado al Plata hacia 1870, y casi muchacho, el hidalgo aventurero recorre a caballo la Argentina, el Uruguay, el Paraguay, el sur de Brasil, haciendo el tropero, negociante en ganado, y otros duros oficios camperos, hasta fundar una estancia, "El Sauce Chico", en plena Pampa, que depredan entonces los malones de indios (era antes de la "conquista del desierto" por las campañas del general Roca, época del Martín Fierro). Se identifica con el ambiente gauchesco, y frutos de su amor a lo criollo, de su certera observación y de su fresca vena de narrador, son libros tales como "El Río de la Plata", "Los pingos y otros relatos americanos", escritos en inglés (aunque escribía con igual soltura en español). En 1906 parte definitivamente para Inglaterra, donde permanece los otros treinta años de su vida, administrando su herencia, formando parte del Parlamento, escribiendo sus libros, haciendo fre-

cuentes viajes por el mundo (de lo que son fruto otros relatos cosmopolitas, exóticos).

En 1936, ya octogenario, vuelve a la Argentina, retorno nostálgico, para morir. Y es al llegar en este último viaje —nos informa su biógrafo argentino el doctor Del Pozo— que trae la gran revelación de "Allá lejos y hace tiempo", para cuya edición en castellano había escrito un prólogo, primera configuración de la personalidad literaria de Hudson. Se habían conocido en Londres, a fines del XIX, intimando por común amor a estas tierras.

La admiración y el afecto de Cunninghame por Hudson habían llegado a erigirle un monumento en un tranquilo parque londinense.

*
* *

Por inversas razones, Paul Groussac no forma parte de la literatura francesa, siendo él francés, sino de la Argentina, en cuyo medio se radica desde muy joven, habiendo escrito su elegante prosa literaria, en la que, además, por singular dominio, ha llegado a ser considerado un maestro en el idioma de su patria adoptiva. Nos referimos aquí a Groussac, porque bien puede incluírselo entre los escritores costumbristas, dentro del género narrativo. Su novela inicial "Fruto Vedado", dada en el 84, tiene principalmente el carácter que señala el subtítulo "Novela de costumbres argentinas". Así también su otro libro de igual índole "Relatos Argentinos". Lo novelesco es en ellos lo menos importante. Groussac no es, precisamente, un novelista, como no es tampoco un dramaturgo, aunque haya escrito también dramas de ambiente criollo e histórico, como "La Divisa Punzó", pintando el tiempo de Rosas. Es, sí, un buen pintor de ambientes, tipos, costumbres, paisajes, como lo prueba en "Del Plata al Niágara" y otros libros, superiores a sus novelas y cuentos, tal vez porque en ellos el prosista y el crítico se hallan más en su propio terreno literario. Groussac tiene, pues, plenos títulos de argentinidad, de americanidad, en cuanto hombre de letras. Su obra de narrador, de historiador, de crítico, de catedrático, se sustancia en temática argentina y americana, habiendo ejercido poderosa influencia en el ambiente cultural del Plata, donde se le reconoce

el magisterio de las grandes figuras intelectuales.[4] Por su citada novela, es uno de los iniciadores del realismo en el Plata; habiéndole seguido el autor de "La Gran Aldea" en eso de subtitular su obra "Costumbres", cosa que provenía inmediatamente de Flaubert y, mediatamente, de Balzac, aunque el creador de "Madame Bovary" no era precisamente un "costumbrista", sino, ante todo, un psicólogo.

Tampoco podemos clasificar al argentino Vicente López entre los costumbristas americanos, no obstante el subtítulo, aunque su material novelístico sean las costumbres y en su pintura se destaque y perdure, pues la obra tiene otras intenciones críticas mayores, estando dirigida por una trascendente intención moral y sociológica, en la que llega a poner terribles acentos de profeta bíblico —probablemente excesivos—, lo cual la sitúa, si no dentro, muy próxima al tipo de la novela social.

Podría argüirse en pro de esas novelas, y en cuanto ello pueda valorizarlas novelísticamente, el mérito de no tener tesis ni sermones, de no contener prédica, de no ser sino sola y puramente pinturas de la vida. Y en lo que son pinturas de la vida, es decir, en sus cuadros de ambiente, en sus retratos de tipos humanos, son muy de alabar. Pero —y sobre todo dentro del realismo— una novela debe ser, asimismo, representativa, por el sentido de su asuntos y de sus personajes, y, en estas que comentamos es precisamente lo que falla, que es como fallar la base que sirve de sostén o de motivo a la pintura ambiental. Por lo demás, es apodíctico que el sentido, la significación de una novela, han de estar implícitos en los hechos mismos, en los mismos caracteres, y no en las explicaciones y prédicas ajenas al verdadero arte del novelista, tal como lo ejemplarizan los propios grandes maestros europeos del género. Ninguna de las grandes novelas ha quedado por la sola pintura de ambientes, sino por la significación de su asunto y de sus personajes, llevados, en última instancia, al grado simbólico. Eso es lo que falta a las citadas novelas que comentamos, en contraste con otras en que tal sentido y significación han sido llevados a una forma demasiado explícita y predicativa —defecto opuesto—, como aquellas de la Cabello de Carbonera, dentro de la primera etapa del realismo. "La Gran Aldea" puede

[4] Véase, sobre Groussac, el tomo de la Ensayística.

situarse en una posición media entre ambos extremos. Su crítica moral y social es en demasía explícita y tendenciosa, pero su cuadro de la ciudad es lo bastante intenso para hacer de ésta el verdadero personaje representativo, simbólico de la obra, personaje colectivo en cuyo ambiente todos los personajes individuales se integran, confiriéndole significación histórica. Y es por ello que puede ser considerada —a pesar de todo— una de las grandes novelas americanas de la época. Como lo es "El Conspirador" de la Cabello de Carbonera, a pesar de una mayor sobrecarga de didactismo científico, aunque la tengamos como un "estudio novelado" de la realidad social-política de su medio, de acuerdo con el tipo de la novela-estudio —preconizada por Zola—, forma muy de usanza en tal tiempo.

Asimismo deben incluirse en tales reservas las novelas de Reyles, de entre los autores que aparecen antes del 900, aunque, a veces, como en este caso, prolonguen su producción hasta muy entrado este siglo. "Beba" tiene su tesis, es evidente. El autor predica demasiado por boca del personaje. Pero, felizmente, la solución puramente novelística del conflicto prevalece sobre los predicados, y la obra se salva. Mas, lo que le confiere su significación intrínseca, aparte de su parte de tesis, es que el asunto mismo y los mismos caracteres poseen valor representativo. No los poseen, en cambio, asunto y personajes de "La Raza de Caín", novela ya influenciada por el psicologismo, aunque prime en ella la filosofía moral. Pero en esta novela, la acción y los caracteres están demasiado dirigidos por la ideología del autor, y la novela toda tiende a demostrar una tesis, malogrando en parte sus valores. Sólo en parte, pues aun así, algunos caracteres están vigorosamente trazados y la estructura es sólida.

No puede decirse lo mismo de "El Terruño", aparecida ya en 1910, diez años después de aquélla. En ésta, la tesis se devora casi todo: pintura, caracteres, asunto, estilo. Todo es en ella compuesto sólo en vista de los predicados éticos y sociales del autor. Lo único que se salva es algún recio episodio gauchesco, injertado; tal es el del caudillo Pantaleón (lo que motivó aquella hermosa frase de Rodó, en el Prólogo: "...Los oxidados bronces de un cantar de gesta..."). Lo demás no es bronce, sino lata. El novelistas habría de reivindicarse luego y volver por sus fueros en "El Embrujo de Sevilla", novela cuya extranjería de tema

se explica —y justifica— por la ancestral vinculación de sangre entre el autor y la ciudad, pues su abuela y su madre fueron andaluzas, lo que le permite ganar a los mismos españoles en la hazaña de escribir la mejor novela de ambiente sevillano, como lo aseguró Unamuno. También en este "Embrujo" hay tesis; no falta en ninguna novela de Reyles. Pero, por suerte para el autor y para la literatura, la teorización filosófico-taurina y filosófico-flamenca —desde luego lo más discutible de la obra— se produce al margen del argumento y de los caracteres, en disquisiciones puestas en boca del necesario personaje intelectual y discursivo, dejando libre y natural desarrollo a los sucesos. Cuando, como en este caso, la vida no es forzada y deformada para ajustarse a las necesidades dialécticas de la tesis, sino que ésta se presenta sólo en función de comentario, al margen de aquélla, su presencia puede tolerarse y no incomoda. Parece ya casi inevitable que, en gran parte de la novela moderna —desde Tolstoy en adelante—, el autor tenga que exponer sus ideas filosóficas de un modo o de otro, introduciendo en ella páginas de ensayo. El modo menos malo de hacerlo es ese de poner las ideas, el discurso, en boca de algún personaje, sin que afecte a la novela en sí misma. Esto es lo que hizo Tolstoy en "Ana Karenina", dando ejemplo como hemos visto. Es lo que hace Reyles en el "Embrujo", gracias a lo cual éste subsiste. Es lo que no supo o no quiso hacer él mismo en "El Terruño". Y tampoco supo o quiso hacer otro autor, al que nos referiremos más oportunamente; Manuel Gálvez, en la mayoría de sus novelas, de las que es espécimen "Nacha Régules", de cabo a rabo falsísima, excepto en algunos cuadros de ambiente. (Pero conviene advertir que esta novela no es falsa sólo porque la tesis del autor, que es la del protagonista, intervenga en el desarrollo del argumento, sino también porque, además —y esto, en incongruencia radical con el carácter realista de sus pinturas de ambiente—, los caracteres están falseados por un anacrónico sentimentalismo romanticoide, lo que hace de ella un raro maridaje de Zola con Carolina Invernizzio.)

*
* *

Estas rápidas observaciones acerca de las tesis y de los significados representativos de la novela, se apuntan a propósito del tema del costumbrismo que estamos tratando; por lo que dejamos para luego otras consideraciones sobre algunos de estos autores, que ahora nos apartarían mucho de la línea temática a que conviene ajustarse.

Anotamos que algunas de las precitadas novelas rioplatenses, las de Cambaceres, Ocantos, Groussac, López etc., son o valen, ante todo —o exclusivamente— por sus cuadros de costumbres, aunque no se clasifiquen dentro del género estrictamente costumbrista —y no obstante sus subtítulos— debido al predominio narrativo de la trama novelesca y a otras intenciones mayores. Advertimos también que eso de "Costumbres argentinas" o "Costumbres porteñas" de los subtítulos, nada implica, pues viene, como ya anotamos, de "Costumbres de Provincia" de "Mme. Bovary", a pesar de lo cual nadie tiene a Flaubert por costumbrista. Pero no olvidemos que en Flaubert el estudio de los caracteres, el alma del personaje y el sentido de la obra, son los valores predominantes; en tanto que, en los discípulos rioplatenses, el valor predominante, a veces único, está en aquello. Hemos marcado las excepciones, en cuanto a su alcance.

No es fácil, a menudo, trazar el límite entre los géneros y las definiciones, cosas odiadas por muchos, pero necesarias en todo orden crítico. Pocas veces una obra cabe entera y simplemente dentro de una definición; el criterio que aplicamos en estas notas, es definirla por sus caracteres predominantes. Es, más bien, una discriminación. Puede tener otros, secundarios —los tiene casi siempre—, que no impiden el ejercicio del orden conceptual. En crítica, lo peor es lo indefinido; la vaguedad es el enemigo mortal del juicio; como que la finalidad principal del juicio es, quizás, poner orden en lo confuso.

Así pues, si por costumbrismo —en cuanto género narrativo— ha de entenderse el relato cuya finalidad o cuyo mérito es, principalmente, la pintura de tipos y costumbres, el cuadro de ambiente, sus representantes en el Plata serían escritores como Martiniano Leguizamón o Javier de Viana, ambos de temas gau-

chescos, éste de más intensidad que aquél. Libros tales como "Calandria", "Recuerdos de mi Tierra", "Alma Nativa", "Montaraz", etc., del primero, publicados desde 1896 hasta 1911, o "Campo", "Gaucha" y "Gurrí", del segundo (entre 1896 y 1900), concentran su interés y su arte en esa pintura de lo característico, aunque Viana aplica a ello una visión más aguda y una manera de índole más netamente naturalista, por lo cual sus cuadros son sombríos y amargos, en contraste con los de Leguizamón, en quien todo se presenta más fresco y luminoso, tendiendo más al culto de lo tradicional y pintoresco. Viana es, en cambio, el escritor que ha dado una visión más dura y sombría de la realidad del campo platense, recordando, en cierto modo, a Zola. Pero la influencia zoliana sobre él no desvirtúa la autenticidad de sus cuadros, que trasuntan la miseria, el vicio, la ignorancia, y todos los males y las fealdades y desgracias físicas y morales que provienen de un estado social inferior, como es el de la vida rural tal como él la encuentra en su época. Aun cuando pueda objetársele a Viana el haber oscurecido demasiado las tintas —o, más exactamente, haber tomado sólo la parte más oscura de esa realidad para sus cuadros—, es innegable que su obra penetra más dentro de la materia humana que pinta, resultando algo superficial, frente a la suya —aunque más agradable—, la de su contemporáneo el costumbrista argentino. Este es lo que se llama un "criollista", es decir, un exaltador de lo criollo, de lo gauchesco, de lo tradicional, propenso, como escritor, a poetizar la "égloga cimarrona" (que dijo Herrera y Reissig), en tanto que Viana es sólo un escritor que mira la vida con ojos veraces. Esta cualidad la mantiene Viana en esos sus tres primeros libros; más tarde, ya se ha advertido, escribió mucho cuento revisteril, cultivando lo meramente pintoresco.

Tal vez Eugenio Cambaceres y Carlos María Ocantos, realistas de la primera hora, puedan, con más propiedad, ser situados entre los costumbristas argentinos, por sus obras "Sin Rumbo", "En la Sangre", "León Zaldívar", "Don Perfecto", y otras, pues aunque sus varias novelas implican una apretada trama argumental, su interés, su único interés, no está en la anécdota y el episodio, siempre un poco ingenuos e inseguros, y carentes de trascendencia, sino en sus cuadros de ambiente, en su pintura de cosas y tipos característicos de la vida argentina. En esta pintura,

Cambaceres es superior a Ocantos y también a los otros narradores coterráneos y contemporáneos suyos, siendo aún mejor que sus novelas su primer libro "Silbidos de un Vago", en que traza libremente agudas observaciones del medio. Pues si el valor específicamente novelístico está, ante todo, en el trazado y juego de los caracteres humanos, es decir, en el plano de lo psicológico, la sola animada pintura del cuadro de costumbres no basta para categorizar el género; que es lo que ocurre con estos escritores, como con muchos otros americanos, a quienes, más que como verdaderos novelistas habría que conceptuar como costumbristas y críticos.

La larga serie de novelas de Ocantos, que empieza en 1888 y acaba en 1927, concebida como un vasto conjunto a la manera de Balzac o de Zola, plan en que se proponía encerrar toda la vida argentina de su época, resulta ser ambición desmedida para la medianía de sus facultades; y de toda ella, que comprende más de veinte títulos, poco se saca de verdaderamente representativo. pues no ha logrado llegar a lo hondo de ningún asunto ni dar vida a ningún personaje genérico. Y lo que queda de tan constante labor son algunas páginas de documentación costumbrista. Como ocurre con la mayoría de las novelas americanas, esparcidas de la Argentina a México, éstas de la primera época realista, que ahora apuntamos, tienen validez en la medida de su costumbrismo, e invalidez en la medida de su argumento; son, desde excelentes hasta estimables, mientras son pinturas de tipos, ambientes, paisajes; se aflojan y caen cuando entran en materia propiamente novelística.

"Beba" de Reyles, es, según ya anotamos, superior en cierto sentido a las otras novelas platenses de su época, precisamente por su mayor vigor en el trazado de caracteres y de situaciones, y, además, porque aborda los problemas sociales relacionados con el tema de una manera más amplia, fundamental y representativa. Ninguna de las citadas novelas argentinas es, por ejemplo, verdaderamente representativa del conflicto moral y social del fenómeno inmigratorio, en relación con el carácter tradicional de la vida platense, que rozan o arañan apenas, superficialmente, reduciéndolo a anécdota de significación secundaria. El caso de la acaudalada dama criolla, estanciera de abolengo patricio, que se casa por capricho con un aventurero italiano a la pesca de

fortuna, el cual dilapida hacienda y nombre, acabando en situación vergonzante de aristócratas venidos a menos —asunto de "En la Sangre"—, no alcanza a ser, por su estrechez anecdótica, forma representativa de lo fundamental y trascendente del fenómeno social rioplatense a que se refiere. No va a su fondo ni lo encara con la vastedad y complejidad que tiene. "En la Sangre" no es la novela de la inmigración; y al no serlo, el asunto novelístico pierde importancia. Y lo mismo cabe decir, a este respecto, de "León Zaldívar", la de Ocantos, que toca el mismo tema. A pesar del enorme éxito obtenido en su tiempo por ambas obras —y más por la segunda—, explicable por la novedad de la pintura realista, hallamos aquí otra vez a la misma dama, o a otra parecida, del alto mundo hacendístico, que se casa con el mismo aventurero foráneo; y otra vez el fracaso; este tal, francés ahora, es bígamo, y va a parar a la cárcel en cuanto vuelve a Francia en su eufórico viaje de bodas. La moraleja de estas anécdotas parece poner sobre aviso a las ricas damas burguesas argentinas contra la seducción de tales aventureros, traídos al Plata como resaca de inmigración; moraleja insignificante. Y casos poco frecuentes, además. Las desventuras de las ricas herederas que, por vanidad, casan con charlatanes y aristócratas de la legua, no dan tema más que para un relato humorístico. La inmigración no está representada por esos vividores —que los hay en todas partes y momentos—, sino por la oscura masa de los hombres de trabajo y las familias prolíficas, que se esparcen por las ciudades y los campos, aportando sangre nueva y nuevas energías y también nuevos problemas al viejo solar de la Colonia. Quien trató mejor, más tarde, esos rasgos típicos de la vida rioplatense, es Florencio Sánchez, en su teatro realista y social. Y es menester esperar a que aparezca Sánchez —cuya obra se desarrolla entre 1903 y 1910— para que el realismo literario de esta parte de América aborde la realidad social con aquel espíritu de mayor significación que estas obras tienen, sin duda, dentro de ese período. De "La Gran Aldea", como de las otras, queda, según se ha dicho, el acertado cuadro de ambientes. Aparte de ello, Cambaceres tiene el mérito de ser el primer escritor argentino que presenta una visión realista de la vida del campo, en su novela "Sin rumbo" —aunque sin llegar todavía a la crudeza naturalista de Javier de Viana en "Campo" y "Gurí", relatos

aparecidos diez años después—, y de la cual es casi obvio advertir que la anécdota, como en las otras, es lo de menos, siendo lo más su pintura.

*

* *

Con un poco de amplitud sistemática, siempre necesaria para no incurrir en la rigidez de los cuadros, opuesta a la relatividad de la vida y la historia, podríamos mencionar aquí a "Juvenilia", de Miguel Cané, hijo del ilustre proscrito argentino de su mismo nombre, cofundador que fue, con Andrés Lama, en 1838, de "El Iniciador", órgano del movimiento romántico platense, en Montevideo, donde nace el hijo, y aunque ese su libro más notorio, ya clásico en la literatura argentina, haya aparecido en el 82.

"Juvenilia", el libro de memorias más jugoso y de más perdurable frescura que haya aparecido en el siglo pasado en su país —después de "Recuerdos de Provincia" de Sarmiento, que es y será siempre el mejor—, no está todavía dentro del realismo literario que ya advenía, con su empuje poderoso ("La Gran Aldea" de Lucio Vicente López, "Música Sentimental" de Cambaceres, "Fruto Vedado" de Groussac, son del 84), porque contiene demasiado sentimiento detrás de su tono ligero, a ratos tierno, a ratos irónico; pero tampoco es ya romántico, porque contiene mucha observación aguda, no obstante evocar un clima psicológico todavía íntimamente iluminado por el romanticismo de la víspera, y ya invadido el ambiente por los primeros vientos filosóficos del Positivismo. Ambas posiciones, ambas épocas, se dualizan en Cané y en su obra —como en el caso de otros intelectuales hispanoamericanos de esa generación, ya señalados—, su filosofía es positivista, su aire quiere ser un poco escéptico, pero su carácter es romántico en el fondo, vale decir que un fondo de permanencia romántica juvenil actúa en su subconsciencia; para bien de su obra, que aduna así lo emotivo con lo costumbrista.

En sus cuadros y relatos de "Prosa Ligera", libro de su madurez, aparecido en 1903, como en todo lo demás de su producción dispersa durante los años que van del 82 hasta su muerte, su cultura literaria y su dominio de la prosa, ganan quilates, pero no sus virtudes narrativas, que en aquella evocación juvenil, tan

vívida, alcanza sus máximos aciertos de trazo, colorido y emotividad; operando con personajes y anécdotas biográficos, sus profesores, sus condiscípulos o sus familiares logran vida y encanto permanentes. A través de "Juvenilia" se revive el ambiente del Buenos Aires liceal y patricio, allá por el 70, con el interés humano de la novela y la verdad documental de la historia. Otro libro suyo, de cuentos, "Ensayos", el inicial, dado en 1877, a los veinticinco años, carece todavía de entidad, siendo producto meramente libresco, hecho de reflejos impersonales. No es este el primer escritor que se salva en cuanto tal por un libro de memorias, siendo todo lo demás que ha publicado cosa muerta en el polvo de los anaqueles. Pero al triunfo del escritor basta con haber dado un solo libro viviente.

*

* *

El mayor costumbrista, tal vez, del lado argentino, por tal aspecto de su obra es Benito Lynch, ya mencionado en otro capítulo, quien ha merecido su renombre por novelas y cuentos que abarcan desde "Los Caranchos de la Florida" (1916), si no el primero, el que le abrió el camino del éxito, hasta "El Romance de un gaucho" (1933), último suyo, y a través de "Raquela" (1918), "La evasión" (1922), "Las malcalladas" (1923), "El inglés de los güesos" (1924), "El antojo de la patrona" y "Palo Verde" (1925), "De los campos porteños" (1931) y otros menores. De todos ellos, los mayormente celebrados y —por coincidencia que no siempre ocurre— también los mejores, son "Los Caranchos..." y "El Inglés...". Se hizo notorio, pues, tras su desapercibido *debut* con "Plata dorada" (1909), con un gran acierto que no mucho se repitió después; aun cuando nada de lo que publicó sea desdeñable, no todos sus libros contienen iguales valores, hecho, por lo demás, muy natural y hasta frecuente, que lo mismo se da en otros narradores de más extensa fama. Tampoco su carrera culmina precisamente en la última de las novelas que editara, la del año 33 —hecho asimismo frecuente y natural, aun entre los mayores—, sino en la del 24, que es donde alcanza su propio mayor logro artístico, así por la bizarría del motivo como por el ajuste de los elementos narrativos en la composición. Sin embargo, por otras razones podría preferirse la del 16.

El costumbrismo en este autor es de carácter más realista y de garra más recia que en Leguizamón, a quien nos referíamos parágrafo antes; también es superior su arte del relato, en respuesta a las mayores exigencias de su plano. La visión optimista de aquél acerca de lo gauchesco contemporáneo, muy impregnada de sentimiento nativista, se trueca aquí en la visión netamente objetiva y un poco cruel del realismo, sin llegar, empero, a la sombría crudeza de Javier de Viana, su mencionado antecesor uruguayo. En Leguizamón hallamos, si no el optimismo poemático de "la estancia vista por el hijo del patrón" (que dijeron de Güiraldes los socialistas de Boedo), el campo visto por un enamorado del costumbrismo criollo, un fervoroso de "las cosas del terruño", como aquellos criollistas y doctores que, por entonces, componían en la otra banda el círculo de "El Fogón". Lynch no es precisamente un criollista, un doctor vestido de gaucho, o un gaucho vestido de doctor... sino un escritor que ve el campo como una realidad humana novelable, pintoresca, sí, pero a menudo oscura y dolorosa.

Siendo la principal cualidad de sus obras —mayormente en las de ambiente rural, que son asimismo las más logradas— la pintura de tipos y costumbres, este novelista es, también, un veraz y fuerte retratista de caracteres humanos, siempre mucho más eficiente en cuanto atañe a los del campo. Así lo prueba ya en aquella su primera celebrada narración "Los caranchos de la Florida" en la que el conflicto pasional entre padre e hijo que le da asunto psicológico está muy acertadamente tratado, si bien lo que le valoriza mayormente, como se dijo, es el cuadro ambiental. Y así se confirma en su otro gran éxito, "El Inglés de los güesos", la historia de esa paisanita enamorada de Míster James Gray, el sabio antropólogo británico que viene a excavar en el suelo pampeano buscando huesos prehistóricos (émulo de su ilustre colega Amaghino, aunque sus intenciones sean menos ambiciosas que las de aquél). El tipo flemático del profesor de Cambridge, correcto *gentleman*, pero alma poco sensible, está magistralmente pintado, desde su peregrina llegada al rancho en que se hospeda, hasta su forzosa despedida dejando desengañada a la ingenua muchacha del pago, que se mata, sin que esto parezca demasiado romántico ni recurso muy convencional, aunque sí, tal vez, algo exagerado, para dar un toque dramático final al

asunto; lo cual, por lo demás, no era necesario (más dramático, y más natural, hubiese sido la simple desolación sentimental de esa pequeña alma, no obstante viviendo). Mas se comprenderá que no es ese drama psicológico tan simple lo que constituye el mayor interés de la obra ni lo que le ha dado su nombradía, sino —como en la otra— el vigor y la gracia de su ya aludido cuadro de tipos y costumbres.

Pero Lynch tiene, dentro de la narrativa argentina, un significado más. Es el primero en tratar ciertos caracteres de la vida pampeana, como el del estanciero de tipo feudal, herencia todavía viva del pasado, personaje autoritario, de tremendo orgullo y dureza para el gauchaje que le sirve en sus estancias y para toda la humilde gente popular del pago, certeramente representado en el Don Francisco Suárez Oroño, patrono de "La Florida"; y no sólo para los extraños, ese autoritarismo, sino para la misma familia y dentro de su casa, como ocurre aquí con su hijo, el joven ingeniero que llega de cursar sus estudios técnicos en Alemania, y rivales ambos en la posesión de una agraciada *chinita*, hija de un *puestero*. El carácter del padre es de trazo muy seguro y convincente; no tanto el del hijo, algo borroso; pero lo menos convincente de la novela es el final, en el cual el autor paga tributo a esa tendencia suya de dar finales un poco melodramáticos a sus temas. El asesinato del joven ingeniero, de una puñalada traicionera y vengativa del capataz, junto al mismo cadáver del padre, a quien el hijo acaba de matar en pelea, es situación un poco truculenta. La muerte del padre por el hijo podría justificarse (novelísticamente) por haber intentado el viejo castigar en público, a rebencazos, a su heredero y rival; pero agregarle encima la muerte del hijo por el capataz ya resulta alevosía y ensañamiento literarios, aunque, en cierto sentido, pueda representar el odio que el paisanaje profesa a ambos, padre e hijo, "Los caranchos de La Florida", por el despotismo de su carácter. (Cierto que Shakespeare y los trágicos griegos nos dan muertes a granel; pero no son realistas.)

Aparece así, más insinuada que explícita, una lucha sorda de clases entre los prepotentes hacendados y el proletariado rural, lo cual da al libro de Lynch esa significación a que nos referíamos. Ese mismo conflicto se plantea en "Raquela", donde hay un incendio de campos provocado por la venganza desesperada de un

peón, al que el despótico estanciero del lugar ha castigado y perseguido. (El incendio da una hermosa página descriptiva que puede competir con la de Acevedo Díaz en "Soledad".) Nada de eso se encuentra en Leguizamón ni en los otros narradores argentinos del campo, incluso Güiraldes.

"El Romance de un gaucho" ofrece la novedad de estar narrado por un viejo paisano en lenguaje gauchesco, condimentado con todos los modismos, refranes, etc., sentencias del saber folklórico. Esta novela se propone ser un cuasi estudio psicológico del amor despertado en un gauchito por su vecina la señora de educación urbana (mujer de otro paisano *vivo* y vividor) aunque honesta. Pero lo que le da interés no es eso, precisamente, sino el trasunto de la vida pampeana a través de las andanzas nómadas del personaje, y sobre todo de las agudas y graciosas observaciones del viejo narrador. Por las razones anotadas, consideramos "Los caranchos de la Florida" la novela más importante de Lynch, aunque no sea la más perfecta.

En esto de la *importancia* de una novela —o de otra obra literaria, cualquiera sea su género, aun de poesía—, su significación de orden temático (histórico, social, filosófico, psicológico, etcétera, es decir, humano) cuenta tanto (o más) que la perfección formal, que el arte de su composición o de su estilo, es decir, lo estrictamente estético. Sólo cuando esta forma llega a asumir categoría fundamental por sí misma, puede sustituir al contenido como significación, como importancia; lo cual, por supuesto, está lejos de admitir que la calidad formal no sea necesaria y exigible; y mucho más lejos aún, de suponer que aquello pueda disculpar defectos capitales de esto, ni siquiera existir si estos defectos llegan a ser fundamentales.

*
* *

La materia telúrico-humana del territorio, tan rica de carácter, de colorido y de dramaticidad, ha dado y sigue dando en la Argentina, como en toda América, abundante producción narrativa, de mayor o menor interés, según el grado de recreación artística que le da forma. Mencionaremos, entre los mejores, a Carlos B. Quiroga, catamarqueño, que ha novelado con vigor cuadros del norte argentino, en "Cerro Nativo" (1921), "La montaña bár-

bara" (1926), "La imagen noroéstica" y "La raza sufrida" (1929), "Los animalitos de Dios" (1930), "Almas en la roca" y "Tormento Sublime" (1938). El paisaje de las tristes serranías andinas, la vida del pueblo indio y mestizo de la región, la existencia de los animales típicos, desde el cóndor solemne a la humilde chinchilla, adquieren real presencia en sus relatos. En sus últimas novelas entra ya lo que él llama "afán cósmico", una dimensión filosófica interpretativa del "alma" del paisaje y de la raza; corresponde a su tesis del ensayo de estética literaria "El paisaje andino en el arte", publicado hacia 1935. Lástima que, en general, su estilo se resienta un poco de abuso del metaforismo. Mencionaremos a González Arrilli, gran costumbrista, pintor de ambientes, pero no de una región, como Quiroga, sino de varias; su arte ambulatorio va desde el extremo norte provinciano, ancestral, en "La Virgen Calchaquí" hasta "Los chancos rojos", en que se acerca a los suburbios de la capital, pintando el ambiente de las luchas obreras; en "Protasio Lucero" satiriza acremente la política criolla; en "La Virgen de Luján", el ambiente eclesiástico; y, finalmente, se adentra en el mismo seno denso de la urbe, con "Calle Corrientes entre Esmeralda y Suipacha", recuerdos de niñez y adolescencia, evocación del Buenos Aires de comienzos del siglo. No conforme aún con el presente, incursiona en el pasado colonial y escribe "La invasión de los herejes". Mencionaremos a Alcides Greca que, en "Viento Norte" (1927) da un vívido trasunto de costumbres rurales de ambiente santafecino y en "La Pampa gringa", el de la adaptación de los inmigrantes a la vida criolla; a Héctor Pedro Blomberg, quien, después de dar un fresco y animado cuadro nativo en "La pulpera de Santa Lucía" (novela que se ha hecho muy popular), aborda los motivos más complejos del cosmopolitismo en "Las puertas de Babel", que no son otras que el puerto de Buenos Aires; a Leónidas Barletta, meritísimo director del "Teatro del Pueblo", dedicado a la pintura del dolor y la tristeza de las clases humildes de los suburbios de la gran ciudad, así en "María Fernanda" como en "Vidas Perdidas" (1924-26), ambas de áspera y tierna sensibilidad del motivo (ya se supone: áspera por fuera, tierna por dentro, como ciertos frutos); y a Pablo Rojas Paz —también serio ensayista como en su estudio sobre Alberdi y otros— autor de las ficciones "Hombres grises, montañas azules" (1930), "Hasta aquí,

nomás" (1936), las más difundidas, quien, entre todos los narradores de la vida del campo, en la Argentina, más se caracteriza por la índole social de sus representaciones, con visión dolorosamente humana de la realidad del proletario rural bajo la explotación de las haciendas, o de la triste condición del habitante ancestral, en medio de la grandeza del paisaje; ya señalamos al pasar esta característica de su obra en relación con "Los Caranchos de la Florida" de Benito Lynch, advirtiendo que en Rojas Paz esa tendencia a que aludimos aparece mucho más netamente marcada, tanto que predomina sobre la misma pintura de tipos y ambientes, no siendo esto su finalidad sino lo otro.

En contraste, anotaremos a Carlos Alberto Leumann, quien, más cultivado en el clima intelectual de la novela psicológica europea, se ahinca en novelar el ambiente refinado de la alta clase burguesa porteña, la del barrio norte, esa de las largas temporadas en París y en la Riviera, dando "Adriana Zumarán" (la mejor de las suyas), "El empresario del genio", "La vida victoriosa" y otras. No le falta a este autor cierta fineza de psicólogo, ni buena prosa, aunque su versión peque de falta de crítica, es decir, de ironía; tal vez toma demasiado en serio ese medio adinerado y mundano, que sólo puede llegar a adquirir profundidad de sentido en manos de Marcel Proust. Sin embargo, su cuadro del ambiente es ajustado aporte original, casi documental, por su conocimiento, que enriquece la narrativa argentina en ese aspecto, por más que tal aporte sea indirecto, pues la intención de Leumann no está tanto en lo ambiental como en lo psicológico. Probablemente, Manuel Mujica Lainez, de promoción algunos años posterior, ha logrado frutos más sazonados, en esa misma planta cultivada por Leumann. Su serie novelesca, que se inicia en "Los Idolos" (1953), prosigue en "La Casa" (1954) y llega hasta "Los Viajeros" (1955), obras vinculadas por secuencia y entrelazamiento de motivos y personajes, es pintura ya estilizada de esa misma alta clase social argentina, conservando todavía rasgos hereditarios del severo patriciado hispanocriollo del siglo pasado, pero muy refinada (y un poco descentrada) por la asimilación diletantesca de la cultura francesa *fin de siglo*, vista ya —esta clase— en el trance de su decadencia, efecto de las transformaciones económico-sociales del ambiente, el cosmopolitismo invasor, el influjo norteamericano en las costumbres y otros elementos. Narra-

das en primera persona, en forma de memorial, con muy exacta y fina percepción psicológica de los caracteres, entra a menudo por la puerta de la poesía en un clima interno misterioso, y sale de él al realismo ambiental, por la otra de la ironía, sosteniendo discretamente este juego entre objetividad y subjetividad, con hábil contrapunto, pero con predominio de lo psicológico sobre lo descriptivo, como su antecesor, Leumann, aunque en modo narrativo más actual, más influido por las corrientes suprarrealistas de la época que lo sitúan en la perspectiva literaria de capítulo posterior.

Como se ve, la ambigüedad final de éste, referente a algunos de estos últimos autores, se evade de los límites (convencionales) del realismo característico, del conjunto que en él se trata, al participar de ciertas cualidades propias de otra especie; relatividad de toda generalización literaria, sea por tipos o por épocas que es prudente entender de modo no estricto —y menos, restricto— sino amplio y abierto, con zonas marginales, intermedias y de transición. Casi nada es simple en esta materia, sino complejo; sólo la prevalencia de ciertas formas es lo que decide la posición dentro de un orden necesario; y, sin embargo, en algo contingente.

*

* *

Así, por ejemplo, otro escritor platense, del lado uruguayo, de tema preferentemente campero, cuya obra se define más, en su mayor parte, dentro del tipismo costumbrista, es Montiel Ballesteros. Oscilando entre lo poético y lo humorístico, sus libros de cuentos "Alma nuestra", "Luz Mala", "Cuentos uruguayos", "Fábulas y Cuentos Populares", y otros, aparecen desde 1920 en adelante; también ha cultivado en "Rostros Pálidos", y "Montevideo y su Cerro", el tema de ciudad, acentuadamente con tendencia satírica; pero lo mejor de su producción está en lo regional; caso comprendido en aquel fenómeno literario común, que ya hemos anotado, y en virtud —en defecto— del cual, la mayoría de los narradores sudamericanos prefieren el campo a la ciudad, como ambiente de sus relatos, y superan siempre en aquello a esto. Este autor ha producido también, en el género de la novela grande, obras donde se adentra en el estudio de caracteres

respondiendo a un plan argumental psicológico, como en "Castigo de Dios", de realización ciertamente más lograda que "La Raza", en la cual, sin embargo, las ambiciones son mayores, pues ya aborda, no sólo caracteres regionales sino problemas de evolución social e histórica del medio; tal, el conflicto entre el tradicionalismo conservador de los padres y el espíritu renovador de las nuevas generaciones —el padre gaucho, el hijo culto, formado en la ciudad—, motivo que ya diera tema a Florencio Sánchez en "M'hijo el dotor", y rasgo genuinamente platense.

Páginas adelante se anotan mayores observaciones sobre este autor, excelente costumbrista —de matiz irónico— que ha incursionado con menos dominio en ese género de la novela de caracteres y de tesis.

IV

Atravesando la Cordillera hallamos uno de los primeros escritores costumbristas de América, Mariano Latorre, cuya obra configura un panorama físico y humano de Chile, en su medio rural, realizado con gran vigor de trazo y riqueza de colorido. Tal vez nadie haya pintado de manera tan magistral el paisaje chileno y su ambiente, de la montaña a la costa, de la mina a la hacienda, del desierto al poblado, en una vasta galería de tipos regionales y dentro de una habilísima técnica del relato. Todos sus libros, en su mayoría de cuadros y relatos breves, desde el inicial, "Cuentos del Maule", dado en 1912, y a través de "Cuna de Cóndores", "Chilenos del Mar", "Zúrzulita", "Hombres de la Selva", "Oh Panta", "Ully" y otros, documentan una neta objetividad realista, apartada de toda tendencia ideológica, sea nacionalista o socializante. (Conviene distinguir, en este punto literario, nacional de nacionlista. El nacionalismo es una tendencia ideológica, político-literaria, que conduce a una exaltación viciosa de lo nativo, generalmente tradicionalista y conservadora.)

La narrativa chilena es una de las más adictas al costumbrismo, aunque no tanto como la colombiana, entre la general objetividad costumbrista del género en Hispanoamérica. Ello se patentiza desde las primeras formas definidas del realismo, tales como aparecen en "Sub-sole" y "Sub-terra" de Baldomero Lillo, o "Un Idilio Nuevo" y "Casa Grande" de Orrego Luco, o "Juana

Lucero" de Augusto D'Halmar, hasta los más recientes, como los hallamos en "Humo hacia el Sur" de Marta Brunet. La narrativa chilena, costumbrista o no, aunque toda lo es en mayor o menor grado, es, asimismo, una de las menos afectadas por aquellas tendencias ideológicas de marras y, por tanto, de una mayor objetividad literaria.

Tal vez no deba adjuntarse al realismo el libro "Aventuras del maravilloso perro Cuatro-Remos en Santiago" de Barros Grez, aparecido en el 98, pues en él prosigue el autor el españolismo un tanto rancio, aunque no exento de gracia, de su modalidad picaresca, ya cultivada en anteriores libros. Esta obra parece ser realista en cuanto lo es la clásica picaresca del Siglo de Oro; que sí lo es, por cierto, aunque de modo distinto al de la escuela realista del XIX, nacida en Francia y luego extendida a Hispanoamérica, que es de lo que ahora se trata. Y aunque ajena al realismo contemporáneo, y adicta al otro, antiguo, esta obra ingeniosa, de agudo costumbrismo satírico, valdría mucho más si no la amenguara el pastichismo siglo XVII de su estilo.

Tampoco "Emilia Reynolds" o "Marianita" de Vicente Grez, hacia el ochenta y pico, pueden considerarse productos definidos del movimiento realista de la época, aunque presenten ciertas influencias exteriores prematuras de la escuela, pues, intrínsecamente, la novela de este autor sigue apegada a la tradición del novelón romántico, llegando al colmo del anacronismo en "El Ideal de una Esposa", típico folletín a lo Montepin. El realismo no se define en Chile hasta la inauguración del nuevo siglo, con "Un idilio nuevo", ya citado, primer ensayo de novela social de un autor que habría de dar más tarde obras de vigorosa madurez, como "Casa Grande" y, sobre todo, "Tronco Herido", una de las mejores, chilenas. La crudeza de la pintura, la modalidad cada vez más "naturalista", zoliana, del realismo, se va acusando en los relatos de Thompson y de Lillo, ya en el trasunto de los ambientes de sombría sordidez moral de "Juana Lucero" y "Los vicios de Chile" (tema artísticamente superado por Eduardo Barrios en "Un Perdido"), ya en la ruda y mísera vida de los trabajadores de la tierra y de las minas, como en "Sub-sole" y "Sub-terra", visión impregnada de un sentimiento de dolorida humanidad, y por excepción, con tendencia al alegato socializante, aunque no tanto que llegue a desvirtuarse su especie narrativa;

sin embargo, es en el autor chileno en quien más se acentúa esta característica, pudiendo tenérsele como un precursor del neorrealismo marxista más reciente. Pero su socialismo viénele visiblemente del Zola de "Germinal" y "Trabajo". En ambos, y en todos, manifiéstase aquella preponderancia de los valores pictóricos —costumbristas— sobre los psicológicos, sintiéndose que pisan terreno más firme cuando se mantienen en el plano de la objetividad descriptiva. Thompson (o D'Halmar), temperamento literario demasiado inquieto y variable, no prosigue, posteriormente, en la línea realista de sus comienzos, desviándose hacia formas de un diletantismo esteticista un tanto exótico y necesariamente muy artificioso, con influencias d'annunzianas, lotianas, contándose entre aquellos pocos representantes de tal modalidad en la narrativa de principios del siglo; pero tampoco sostenidamente, ya que, después de haber dado "La Sombra del Humo en el Espejo" y "La Lámpara en el Molino", asimilables a tal tendencia, se aparta de ella, para dar, ya cerca de mediados del xx, y a más de otras, "Pasión y muerte del Cura Deusto", libro en el cual, este escritor viajero y cosmopolita, quien por sus continuas andanzas ultramarinas fue llamado en su patria "El Almirante del Buque Fantasma", vuelve a la veracidad del realismo, si bien en ambiente español, sevillano, interpretado en muy distinto modo que el de "El Embrujo...", de Reyles (y ambos veraces, no obstante); pero su realismo tiene ya fuertes ribetes psicologistas.

Transformación equivalente, pero en mejor sentido, el de la propia autenticidad nacional, se opera en Pedro Prado, poeta cofundador del grupo y la revista de tendencias renovadoras "Los Diez", quien empieza su carrera narrativa en 1914, con productos literarios fantasiosos, de tipo preciosista, pero algo flojos, como "La Reina del Rapa-Nui", y arriba luego a un realismo robusto, y ya depurado a través de la evolución estética del siglo, como se comprueba en "Un Juez Rural" (1924), una de las más serias novelas de costumbres y caracteres, que aduna a ello el mérito de su límpida prosa. Siempre tras los Andes, hallamos que otra línea de evolución se opera en Blest Gana, quien, después de una larga carrera y pródiga producción de novelista semi-romántico, acentuadamente costumbrista (pues no olvidemos que también hubo un costumbrismo romántico, caracterizado, aquí en América,

por la versión poética de las cosas) y, en parte, histórico —señalada por "Martín Rivas" y "El Ideal de un Calavera" (1862-63)—, da, en su vejez, obras como "Los Trasplantados" y "El Loco Estero" (1904-1910), donde la crítica de costumbres adquiere un fuerte tono realista. Si "Martín Rivas" puede considerarse como una de las novelas más felizmente realizadas y representativas del período semi-romántico, hallándose ya en ella una pintura del ambiente social chileno de la época, "Los Trasplantados" documenta con severidad de trazo la cómica vanidad arribista de las clases pudientes de estos países en su afán de vinculación con la rancia aristocracia del Viejo Mundo, trasuntando la vida de los sudamericanos ricos en Europa, tema que resulta interesante, más que por la pequeña vida de esos círculos mundanos, por cuanto ese "complejo" de arribismo aristocratizante trasciende al ambiente social de estos países, en los que esos círculos suelen tener influencias dirigentes. Mejor dicho, solían, porque ese fenómeno pertenece ya un poco al pasado; el clima social y las condiciones generales de la segunda post-guerra, en Europa y en América, han decretado la caducidad (aunque no total) de esas vanidades. Quedará como un fidedigno documento, válido no sólo para la gente de Chile, sino para otros países. Tema semejante, involucrando otros aspectos, han novelado posteriormente el argentino Martín Aldao en "La Vida Falsa", y otro chileno, J. Edwards Bello, en "Criollos en París", acentuando éste el rasgo humorístico y aquél la ironía moral. En las tres obras se pone a prueba, con buen éxito, la destreza narrativa de sus autores, hábiles sobre todo en la consabida pintura de ambientes, especialidad sudamericana. Y puesto que hemos mencionado a Edwards Bello, anotemos, aunque corresponda a una época más cercana, que sus otros libros narrativos, "Valparaíso, Ciudad del Viento", Un Chileno en Madrid", "La Chica del Crillón", y, sobre todo, "El Roto", la más seria, lo definen asimismo entre los cronistas de costumbres más incisivos y brillantes, aunque parte de su producción se caracteriza por cierta modalidad ágil de periodista, que lo hace parecer a veces un tanto superficial. Se da en este escritor una gama que va desde la pincelada ligera y mundana de "La Chica del Crillón" hasta el agudo y severo estudio de "El Roto", su obra mejor y una de las mejores de la literatura nacional chilena. En esta gama oscila asimismo su definición estética, pues mientras

en lo más ligero y periodístico cultiva un estilo "impresionista", en su obra más seria, más importante, su procedimiento está dentro del realismo, si bien libre de lo más grueso y pesado. Su parte de *croniqueur* es, probablemente, la que le ha impedido caer en la pesadez, aun a riesgo de preferir, a veces, lo ligero. En cuanto al autor de "La Vida Falsa", también de algunos ribetes periodísticos en su producción, tiene en su haber otra novela, anterior, que perfila mejor su personalidad: "La Novela de Torcuato Méndez", en que trasunta formas y esencias de la vida argentina, con agudeza de observación y elegancia de estilo. Es, más precisamente, un postrrealista, un fino ironista al modo de Anatole France, que pudo haber dado obra más importante, si no hubiera pecado él mismo de ser un "argentino en París", desarraigándose de su propio medio para flotar gran parte de su vida en el ambiente cosmopolita de los grandes hoteles europeos. En "La Vida Falsa" hay mucho de su propia experiencia de desarraigo. Y, como siempre, aparece también el excelente pintor de costumbres.

*
* *

Debemos contar entre los mejores pintores de costumbres —ya dentro de un novelista de carácter— al autor de "La Candidatura Rojas", el libro que, en Bolivia, trasunta el típico ambiente político sudamericano, en toda la riqueza de colorido regional del cuadro, cuyos elementos participan de esa mezcla y ese conflicto entre lo primitivo y lo civilizado, jugando la tragicomedia de su realidad. Iniciador, hacia 1908, del realismo en la literatura de su país, cuya narrativa permanecía en gran retardo histórico con respecto a los otros que la rodean, esta novela de Armando Chirveches desarrolla tema semejante —equivalente— al que la Cabello de Carbonera había tratado veinte años antes en "El Conspirador", y aunque carece de la fuerza de crítica panfletaria que aquel tenía, se halla, en cambio, libre de sus elementos espurios, siendo una obra más virtuosamente literaria. Iguales caracteres e iguales valores, confirmándose en "Casa Solariega" (1916), y otras novelas regionales, perfilan a este autor, si no entre los más recios narradores americanos, entre los más jugosos. Su realismo —hecho de fidelidad objetiva y arte para narrarla, no sin cierto adobe de amor a las cosas patrias, sentimiento que, a su manera, quita

la crudeza y lo sombrío de otros autores—, si no llega a la grandeza épica y a la trascendencia histórica de su compatriota Arguedas, testimonia un conocedor íntimo de la materia que trata y un honrado artífice de la veracidad. Su deplorable suicidio, a los cuarenta y tres años, ha privado, sin duda, a la narrativa americana, de otras obras valiosas, de más madura sazón, que hubieran enriquecido su mejor patrimonio.

"A la Costa", novela ecuatoriana de Luis A. Martínez, aparecida en el primer lustro del novecientos, inicia, más tardíamente que en otras regiones continentales, la modalidad realista del género. Cuadro casi completo de la vida de su país, así en sus paisajes y sus costumbres como en su clima humano, social, puede considerarse un digno precursor de la narrativa ecuatoriana que habría de desarrollarse años más tarde, sustanciada en el dramatismo de su problemática sociológica y de la cual Icaza es, sin duda, el exponente más notorio.

Siendo, en verdad, lo mejor de esta novela, como ocurre en la mayoría de sus congéneres, ese cuadro de elementos pictóricos ambientales, de lo que hemos llamado, en otras páginas, su geografía humana —lo típico, lo característico regional—, procura superar, sin embargo, el simple costumbrismo (aunque el costumbrismo haya dado también sus obras maestras) por la dialéctica de los dos personajes y antagonistas, Salvador Ramírez y Luciano Pérez, el idealista y el práctico, el especulativo y el empírico, en torno a cuyo encuentro se agita la dinámica de los grandes problemas sociales y políticos de Ecuador, en tal época. Pero la psicología de estos personajes, en función del medio, no llega a adquirir plena vivencia narrativa; la dialéctica intelectual aparece en ella, en general, como un elemento agregado, superpuesto a la patética misma vital, humana; sólo en algunas de sus páginas, el elemento crítico discursivo está fundido psicológicamente con la acción misma; en la mayor parte desborda del cuadro, haciendo imperfecta la realización.

*

* *

Michelena, el autor de "Débora", promotor del realismo en Venezuela, da luego "Margarita Rubinstein", "Un Tesoro de Caracas" y otros relatos, en los cuales las características iniciales se

van acusando y robusteciendo hasta culminar en "Autoperfil", novela de índole biográfica, la más rica en psicología, apartándose un poco del plano de objetividad costumbrista en que se desarrollan las anteriores, con sus bien acusadas tendencias de crítica social, que no llegan, sin embargo, a caer en la prédica. Siguen el camino del realismo costumbrista, por él abierto —y no sin lucha contra la oposición de los prejuicios conservadores, iguales en lo social y en lo literario—, Picón Fevres, con "El Sargento Felipe"; Gil Fortoul. con "Idilio", "Pasiones" y otros; Arévalo González, con "Maldita Juventud" y "Novela Contemporánea", todas ellas respondiendo a la doble demanda del verismo objetivo y de la combatividad crítica. Pues no ha de olvidarse que el realismo implica casi siempre, en Sudamérica, lucha contra las formas convencionales de la moral social establecida; lucha, en mayoría de los casos, consciente y voluntaria, pero a veces involuntaria también, y sólo como resultante de la veracidad del tema. En el caso de Venezuela, esta lucha se plantea sobre todo en terreno social-político, como denuncia del espíritu de civilización frente al largo y terrible drama de sus despotismos militares (aunque algunos de estos mismos autores, cuyas obras citadas son anteriores o inmediatamente posteriores al 1900, se hayan rendido, más tarde, a regímenes de opresión, sirviéndoles como diplomáticos o como publicistas). Además, los últimos nombrados, que se hallan en este caso, se apartan después del campo literario, significándose como autores didácticos en estudios de Historia y de Derecho. La "Historia Constitucional de Venezuela", por ejemplo, de Gil Fortoul, es considerada como uno de los más importantes trabajos en la materia. Pero el autor aún juvenil de "Pasiones" (1895) había sido él mismo una de las víctimas perseguidas por el tirano Guzmán Blanco, cuyo tiempo infortunado trasunta, y combate, en su novela. El título "La Democracia en mi Tierra, Cuadros de Costumbres Venezolanas", aparecido en el 96, denuncia el carácter de violenta sátira política de este libro de A. Romero García, y su posición literaria oscilante entre la narrativa colorista y el panfleto de combate. Acusa cualidades de excelente pintor de costumbres, pero el tono panfletario predomina demasiado, llevándolo, en conjunto, muy fuera del plano puramente narrativo, y ello, más aún que en "El Conspirador" de la Cabello de Carbonera, libro que, no obstante el

peso de su prédica, se mantiene todavía dentro de los amplios límites de la novela, considerada en su modalidad y en su tiempo. Igual concepto corresponde a otro extenso libro de cuatro volúmenes, treinta años posterior, aunque muy superior a aquél en ambos sentidos, el político y el literario. Se trata de "Memorias de un Venezolano de la Decadencia" de Rafael Pocaterra, autor de varios libros de fecha anterior, de género puramente novelesco y de méritos muy estimables, como "El Doctor Bebé", "Vidas oscuras", "Cuentos Grotescos", "Tierra del Sol Amada" (del 1916 al 22), de rica materia descriptiva y costumbrista. Pero es en estas "Memorias", mezcla original y felizmente lograda de crónica autobiográfica, de cuadros de costumbre, de documentos histórico-sociológicos, de relato novelesco, de pujante editorialista político, donde sus dotes de escritor realista se dan con mayor fuerza y autenticidad labrando una de las obras más sustantivas de la literatura americana. Ni novela ni historia netamente tales —ni novela histórica, propiamente, tampoco—, sino fusión de ambos elementos y más de cada uno de ellos en sus resultados, se parece un poco, en su género, al "Facundo", y tiene mucho de su vigor pictórico y de su dramatismo social. Probablemente sea éste el mejor documento humano que ha quedado de la época ominosa que, en la historia moderna venezolana, se conoce con el nombre de "gomezalato"; y, además, o ante todo, lo más auténtico y apasionante que produjeron las letras venezolanas antes de Rómulo Gallegos.

*

* *

Ello no implica que las novelas del Rufino Blanco Fombona, fundadas sobre los mismos temas, la vida de la sociedad venezolana bajo el casi constante régimen de despotismo militarista que ha sufrido, obras tales como "El Hombre de Hierro", "El Hombre de Oro", "La Máscara Heroica", "La Mitra en la Mano", "Tragedias Grotescas", y otras novelas y cuentos de tipo panfletario, no acrediten a uno de los escritores de más recio estilo polemístico del Continente, evidentemente superior en su prosa a su verso. Modernista en poesía (aunque no mucho), su realismo narrativo se singulariza por la bizarra violencia del estilo, tras el cual se trasuntan ambientes y personajes totalmente confor-

mados por sus apasionadas finalidades combativas. El realismo de Blanco Fombona, como el de Pocaterra, pertenece ya a una época impregnada de influjos novecentistas, cuya técnica, agilizada a través de la estética del impresionismo, presenta formas menos macizas y pesadas, más nerviosas y metafóricas. Pero el estilo de Fombona se caracteriza por la agresividad de la imagen y del epíteto, configurando una versión de lo real que cae, a menudo, en la caricatura, y supone la diatriba; una diatriba a veces sin grandeza, con la que no sólo escarnece a los déspotas y a sus sayones, sino también a sus propios enemigos personales (muy numerosos, dado su carácter violento), a los que, como en los famosos ejemplos del Dante y Miguel Angel, no titubea en condenar a su infierno.

En tales condiciones, es obvio que no pueden tomarse sus novelas como documentos, al modo que puede hacerse con el citado libro de Pocaterra. Después de sus primeros relatos de "Cuentos Americanos" (1904), en que su pintura costumbrista tiene aún frescura y sólo finalidad artística, su prosa se va convirtiendo cada vez más a su fiero carácter pugilístico; y sus libros no representan verazmente la objetividad de sus motivos, sino el mundo un tanto arbitrario de sus propias pasiones públicas y personales. No es Venezuela lo que allí se trasunta sino el mismo Blanco Fombona. Y es muy curioso que este escritor —al que nos abstenemos de llamar polígrafo, aunque haya cultivado todos los géneros— que batalló con su pluma tan encarnizadamente contra los déspotas de su Patria, fuera él mismo un hombre de carácter tan violento, que profesara el culto del "machismo" criollo, así en su vida como en su literatura, lo que hace pensar que, en el fondo, y bajo su corteza intelectual, era de la misma pasta que combatía, y acaso capaz de convertirse él mismo en déspota, si la suerte le hubiera deparado esa circunstancia. Este rasgo psicológico se refleja, naturalmente, en sus libros. Y si decimos que nos abstenemos de llamarle polígrafo, a pesar de haber sido novelista, historiador, crítico, periodista, poeta, y hasta editor, y siempre con el revólver en la cintura, es teniendo en cuenta que tal denominación parece corresponder mejor a escritores de tipo académico, de disciplinas intelectuales severas, de vida reposada, de gabinete, y no, en todo caso, a este turbulento y magnífico panfletista, en cuya historia o leyenda hay varios muertos en duelo.

*

* *

La versión realista, pero de carácter puramente estético, de la vida venezolana, no aparece si no hasta Urbaneja Achelpohl, cuya obra es casi una excepción en este sentido, pues se desenvuelve ajena a toda militancia política y aun a toda sociología, tendencias ambas de que son ejemplos, en sus distintos planos de valores, la narrativa de Blanco Fombona y la de Rómulo Gallegos. Desde su iniciación en 1901 con "Flor de las Selvas", hasta "La Casa de las cuatro Pencas", publicada en 1937, su relato mantiene la veraz y clara objetividad pictórica, en cuyos cuadros van adquiriendo perfiles y ambientes de perfecta nitidez los caracteres típicos de aquella sociedad, así de la ciudad como del campo; pero mayor y más acertadamente, de lo segundo. "Los Abuelos" (1909), "En este País" (1916), "El Tuerto Miguel" (1927), y otras narraciones, le sitúan en el renglón de los mejores costumbristas sudamericanos. El factor no-realista —o, más precisamente en este caso, post-realista— que interfiere en el realismo de su manera, es el sentimiento poético que a menudo embellece sus cuadros, sobre todo con respecto al paisaje, cualidad que asimismo se advierte en otros escritores americanos, y en sus propios coterráneos, Teresa de la Parra, Gallegos, Díaz Rodríguez, etc. Obsérvese que la poesía del relato americano se refiere casi exclusivamente a las escenas naturales; en cuanto se entra a la materia humana, el relato pierde esa cualidad.

Si Teresa de la Parra no puede contarse entre los realistas, porque su emotividad nostálgica impregna todas sus páginas de un tinte lírico, poético —lo cual no impide, ciertamente, que sus libros, "Ifigenia" (1924) o "Las memorias de Mamá Blanca" (1929), tengan virtudes literarias muy estimables—, Arévalo González sí se cuenta entre aquéllos, por "Escombros" y "Maldita Juventud", ensayos de novela que aparecen alrededor del 900, si bien no alcanza la madurez de la narrativa de Urbaneja. Más objetiva e histórica la primera, con acentuados ribetes de psicología la segunda, su calidad se resiente de medianía; hay algo frustráneo en ellas que impide colocarlas en primera línea y a la par de las citadas anteriormente.

*
* *

Con la aparición inicial de "Don Aniceto el Tendero" y "Mi Tío el Empleado", de Ramón Mesa, "Un Hombre de Negocios" y "Leonela", de Nicolás Heredia, cubanos; de los "Parientes Ricos", de Rafael Delgado, en México, obras aparecidas antes de terminar el XIX, irrumpe en la región septentrional del conjunto hispanoamericano un realismo costumbrista de tono menor, inspirado más bien en Daudet o en Maupassant, y que viene también, en parte, de Balzac (recuérdese "Parientes Pobres"), teniendo por materia el ambiente y los tipos de la burguesía media, en cuya fiel pintura se empeña, aunque no sin ejercer la sátira moral, dura a veces, que es lo que le da algún vigor.

Pero la narrativa ha de salir luego —así en Cuba como en México— de este plano gris, opaco, de la vulgaridad cotidiana, de este tono menor, para abordar otros aspectos de la vida nacional, de mayor originalidad de colorido y de mayor reciedumbre y trascendencia. En "Las Honradas" y "Las Impuras", el cubano Miguel de Carrión, posterior al 900, parece proseguir en algo la línea de la crítica de costumbres ciudadanas, burguesas, pero usando tintas de más fuerte dramaticidad en la pintura, y planteándolas sobre un concepto de estudio social que lo acerca al naturalismo zoliano, con el cual lo emparenta, además, íntimamente, su filosofía científica, relacionada ésta, asimismo, con su profesión de médico y catedrático. Casi sería obvio anotar que en esas novelas se describe y estudia el ambiente y los tipos opuestos de la alta clase burguesa y del bajo fondo prostitucional, siendo necesariamente, y al revés del título, cuyo sentido es sarcástico, impuras las de arriba y honradas las de abajo, pues si arriba se oculta la corrupción bajo el manto de los formalismos convencionales, abajo se esconde también la virtud del corazón tras las tristes realidades del comercio sexual del que hace víctimas la miseria. (En este segundo aspecto, la idea de Carrión tiene contacto con la que inspira "Sombras sobre la Tierra", del uruguayo Espínola, aunque en éste la sensibilidad y el sentido son más profundos, emparentándose con Dostoievsky y no con Zola, como aquél.)

Prima en Carrión —considerado por parte de la crítica cu-

bana como uno de los mayores valores nacionales en el género—, no la veracidad o el vigor de la pintura, como es lo más general en los narradores sudamericanos, sino el concepto crítico rector, que se va desenvolviendo a través de la obra y al cual todos los elementos están subordinados. Novelas, fundamentalmente de tesis, no pueden considerarse costumbristas, aunque contengan páginas de vigoroso estilo pictórico; ni psicológicas, porque sus caracteres son un poco simplistas, como siempre que rige una tesis, y aun cuando su autor haya puesto a contribución modernas teorías psicoanalíticas, o más aún por ello. Las tendencias intelectualistas e ideológicas de este autor ya se habían manifestado en su novela inicial "El Milagro" (1903), en la que plantea un conflicto entre la Razón y la Fe, con gran sobrecarga de especulación filosófica.

Idénticas observaciones cabe hacer con respecto a Carlos Loveira, otro de los novelistas cubanos, autor de "Los Inmorales" y "Los Ciegos", "Generales y Doctores", "Juan Criollo" y otras obras afamadas dentro y fuera de su país. Las tres primeras importan una violenta crítica contra errores, vicios y prejuicios sociales. Las tres pertenecen al género de las tesis noveladas, con gran despliegue de prédica ideológica. La primera entraña algo como una defensa del amor libre; la segunda es un terrible alegato anticlerical y de tendencia socialista; la tercera una sátira contra la prevalencia de los títulos doctorales y militares en la vida pública y privada de su patria. Es ésta, probablemente, la menor de las tres citadas obras de Loveira, porque en ella hay más sustancia y técnica novelística, contrapesando la ideología del autor, que en las otras ocupa el primer plano y las convierte en alegatos, más o menos novelescos. Otros dos factores intervienen a favor de esta última novela. Tiene por tema un fenómeno social específicamente americano, común a casi todo el Continente, lo que le permite animar una galería de tipos representativos, y el autor se mueve en el ambiente de la manigua nativa, lo que da a sus cuadros el colorido regional, original, de que carecen aquéllas. Y de ella puede decirse lo que de muchas otras novelas americanas: que el interés de la pintura supera en mucho a sus otros valores, ya que la crítica del fenómeno sociológico a que se refiere, aunque certera en sus conceptos, no está siempre lo bastante ajustada a la contextura novelística en sí misma, desplazándose

hacia el campo del comentario discursivo y didáctico. Este —según lo vamos comprobando— es uno de los escollos de la novela de crítica social, contra el cual choca y, a veces naufraga, la mayoría de las obras; con lo cual queremos dar a entender que estas observaciones no importan una condena de la novela social como género, sino de sus errores técnicos, uno de los cuales es la explicación discursiva y predicante de los hechos, al margen de los hechos mismos, sea directamente por el autor o indirectamente por boca del personaje encargado de ello, y otro de los cuales es —y es éste, novelísticamente peor que el precedente— la tendenciosa prefiguración de los hechos en virtud de la tesis del libro. En ambos incurre la mayoría de las narraciones de esta índole, unas más otras menos, salvándose pocas, y tal como ya lo hemos ido anotando oportunamente. No está de más reiterar estas aclaraciones.

Carlos Loveira ha dado, además de las novelas citadas, y posteriormente, otra titulada "Juan Criollo", en la cual se aparta ya bastante de la índole social de las tres primeras, dedicándose casi por entero a la pintura misma del ambiente folklórico, mestizo, del trópico cubano, con sus paisajes, sus costumbres, sus tipos, en una acentuación del clima natural de erotismo que se respira en sus escenas, formalizando una de las expresiones más netas de colorido y carácter regionales. Loveira compite aquí con otro autor cubano algo anterior, Jesús Castellanos, muerto tempranamente en 1912, pero que alcanzó en el breve lapso de diez años a dar "La Manigua Sentimental", "La Conjura", "De Tierra Adentro" y otros relatos de jugosa y fuerte materia costumbrista, ejercitando un crudo naturalismo objetivo a la manera de Maupassant. Recuerda, asimismo, por su vigor, al cuentista uruguayo Javier de Viana, en sus libros "Campo" y "Gurí", también de materia criolla, aunque el cubano es menos sombrío. Otra observación es necesario apuntar aquí, a propósito de toda esta producción narrativa realista que vamos consignando. En su mayoría se divide en dos campos: la puramente pictórica, costumbrista, objetiva, sin trascendencia social o histórica, pero artísticamente valedera; la de contenido y sentido sociológico, pero que suele sacrificar el arte a la sociología, la autenticidad novelística a la tesis, desvirtuando y desvalorizando así, en gran parte, su entidad estética.

*
* *

Con "Las Moscas", "Los Caciques", "Los de Abajo", "La Malhora", "Los Precursores" y otras novelas de ambiente popular mexicano, de Mariano Azuela, abarcando en su producción del 1916 al 35, así como con las de su coterráneo Martín Luis Guzmán, "La Sombra del Caudillo", "El Aguila y la Serpiente", "Mina, el Mozo" —del 28 al 35—, entramos en un plano de obras famosas de la novelística americana, entendiendo por tales aquellas que han trascendido las fronteras de su estimación nacional, para alcanzar resonancias continentales y aun extracontinentales. Y en verdad, y aparte de ese hecho —pues no siempre la fama suele andar pareja con el mérito, debiéndose aquélla, a veces, a factores extraliterarios—, el realismo regional adquiere en estas obras una categoría artística evidente al encarar una materia específicamente americana, que es siempre la relacionada con la fenomenología propia del medio.

Ya es hecho reconocido que lo más representativo de la narrativa contemporánea mexicana está vinculada al drama históricosocial del período revolucionario, que sucede a la larga época de paz del cesarismo porfirista, y que presenta, como característica, no sólo la movilización a fondo de los elementos rurales indígenas y mestizos, en las turbulencias de la lucha, sí que también la postulación de los ideales de la reforma social y política; y en primer término la reforma agraria, que devolvería al pueblo nativo latifundios y haciendas detentadas por el feudalismo terrateniente, heredero de los privilegios coloniales, idealizados en las banderas de los caudillos-generales, casi siempre semibárbaros, de los que es espécimen el célebre Pancho Villa, personaje de "La Sombra del Caudillo". Este largo y profundo drama colectivo nacional, que vivió México de 1910 en adelante, desarrollándose en medio a los cuadros de intenso colorido de su naturaleza y del tipismo de sus costumbres, es el asunto de esta serie de novelas, que ha sabido consustanciar, como pocas veces ocurre, la fuerte pintura realista de la objetividad, con la expresión de las ideas morales que se hallan en juego. Precisamente, lo que da mayor significación a estas novelas, es que ellas, y mayormente las de Azuela, no sólo trasuntan esa materia regional tan rica de caracteres pictóricos, y el dramatismo exterior de sus peripecias

militares y civiles, sino que expresan la angustia moral de una generación que, en gran parte, ve deformadas y defraudadas sus idealidades revolucionarias y cae en la negrura del escepticismo y en la ironía; expresión ésta, debe aclararse, no dada en forma de tesis ni discurso, sino figurada en la visión misma de los hechos, implícita en la contextura y el estilo; al menos, esto es así en lo general; algunos deslices ocasionales hacia la prédica intelectual, hacia el epíteto ideológico, que suelen aparecer, son pecados menores, excusables.

Lo más interesante de esta expresión es que su pesimismo no proviene de una escuela teórica, no es una actitud intelectual de origen libresco, sino un estado auténtico de la propia experiencia; asimismo, cabe anotar que el realismo crudísimo de su narración es una modalidad profundamente enraizada en el tema mismo, sin reminiscencia literaria de fuera. Esta línea narrativa, así en su carácter realista como en su expresión intelectual —que une la crudeza pictórica a sus tendencias críticas sociales, a su estado de angustia moral, a veces dada en forma de ironía— es proseguida en los últimos años por "La Asonada" y "La Ciudad Roja", de José Mancisidor; "Panchito Chapopote", de Xavier Icaza; "Campamento", de G. López y Fuentes, autor asimismo de "Tierra", "Mi General", "El Indio" y otras narraciones notables; "Vámonos con Pancho Villa", "Si me han de matar mañana", "El Félix Cabecilla", "El Hombre Malo", de Rafael F. Muñoz (siendo la primera de estas obras la más difundida y celebrada de su autor); "La Parcela", "Los Precursores", "Fuertes y Débiles", de J. López Portillo y Rojas; "La Fuga de la Quimera", de González Prada; "Los Juan López Sánchez", de J. M. Puig Casauranc; "Cartucho", de Nelie Campobello; "Los Fusilados", de Cipriano Alatorre; "Cuentos Mexicanos", de García Icazbalceta; "Concha Bretón", "Campo Celis", "El Resplandor", de Mauricio Magdaleno, y otras aún, de la misma temática y el mismo tipo (regionalistas, realistas), a las cuales podrían agregarse todavía obras tales como "Teatro de la Revolución", del mismo Magdaleno, piezas teatrales no menos vigorosas que sus novelas y de asunto y carácter semejantes; "La Tormenta" y "Ulises Criollo", de José Vasconcelos, de la serie de sus novelas autobiográficas o de sus autobiografías novelescas, que giran en

torno al mismo dramático problema nacional, aunque su tesitura intelectual sea más dominante.

Toda esta novelística mexicana contemporánea, posterior a aquella otra de la época porfirista, menos intensa, si bien cuenta con obras definidas dentro del realismo y de valores muy estimables como las ya mencionadas, "Parientes Ricos", de Rafael Delgado, meritorio iniciador de esa escuela en México; "Ocios y Apuntes" y "Cosas Vistas", de Angel A. Ocampo; "Pacotillas", de Porfirio Parra; "Apariencias", "Suprema Ley", "La Llaga" y "Santa", de Federico Gamboa (de marcadas tendencias sociales y escritor de tesis), une la fuerte pintura costumbrista, de rasgos generalmente crudos, violentos, y que es su elemento intuitivo, específicamente artístico, y la aguda crítica sociológica, su elemento intelectual, más o menos íntimamente entretejido con el otro, según los casos, en gama que va de extremo a extremo, vale decir, de lo predominantemente ideológico (sociología novelada) hasta aquello cuyo fuerte trasunto pictórico está apenas movido por un vientecillo tendencioso. De todos modos pertenecen, en general, a un tipo de neorrealismo tan crudamente trazado como el viejo realismo zoliano, pero de procedimientos formales más sintéticos y estilizados, cuyo ideal estético —al que la literatura aún no ha llegado— es la propia gran pintura mexicana contemporánea de Rivera, Orozco, ya famosos creadores de una escuela pictórica mural, de originalidad autóctona. Es en esta gran pintura mural que el carácter y el sentido de lo mexicano —en lo que tienen de original, en su naturaleza, en su pueblo, en su espíritu— han llegado a una expresión formal auténtica, cabal y única entre todas las regiones de Hispanoamérica. Su literatura no ha llegado a tanto en ese don de originalidad, de fuerza, de estilo. Mas tal objeción no es óbice al reconocimiento de valores altamente estimables dentro de esa novelística, y sobre todo que, aunque con las limitaciones señaladas, ella es la manifestación de una época trascendente de su vida histórica y de un estado de alma nacional de profunda remoción y crisis de sus elementos constitutivos, en afirmación de su propia personalidad y sus propios destinos. Puede decirse aún más: que México no había tenido, desde su fundación, una expresión literaria de mayor autenticidad y sustantividad que la de esta novelística de su Revolución, contenida en las obras precitadas, detrás de la cual, inspirándola,

justificándola, percibimos el movimiento de renovación que, en un momento u otro de su evolución histórica se opera en los pueblos hispanoamericanos, para romper las internas estructuras coloniales, heredadas, a las que permanecen fatalmente subordinadas después de su independencia política.

*

* *

Esa asimilación del realismo, como modalidad novelística profundamente consustanciada con la temática del Continente —y cuya evolución se manifiesta desde el prosaísmo director, pesado, que predomina en la primera época, alrededor del 900, a la manera más figurativa y simbólica a veces con elementos poéticos, que distingue en general a la producción de las décadas más recientes—, se presenta también en la narrativa de otras regiones, de bien diferenciados contornos como la chilena, aunque sin el tremendo dramatismo social que trasunta la de otras regiones, y manteniéndose dentro del costumbrismo crítico y de la novela de caracteres (lo que podríamos llamar el retrato literario). Chile ha dado también obras como "El Roto", de Edwards Bello —ya anotada—, que presenta el tipo de un estudio social, y es, probablemente, en tal sentido, la más representativa del período anterior a Barrios, siendo de mayor importancia, de más honda y vasta caracterización y problemática nacional que "Los Trasplantados", del mismo autor, de fecha posterior, aunque ésta sea también de factura novelesca excelente. No sólo gran pintura, sino también gran caracterización del tipo mismo que trata centralmente, y de la sociedad chilena en su conjunto, supera al simple costumbrismo por la conciencia crítica del problema social que entraña, sin llegar, felizmente, a la tesis. En la novelística realista americana, lo característico, que es su sustancia artística, sólo puede ser intelectualmente superado por esa conciencia crítica de los problemas sociológicos que necesariamente representan. El problema literario está en resolver esa conceptuación crítica de los problemas en función de lo novelístico (y no en modo de tesis, como lo vamos señalando reiteradamente).

*
* *

De los autores chilenos, el que más cerca está de la novela propiamente psicológica —de la que tiene por motivo el proceso interno de un personaje, dado a través de los hechos y del medio social, sin descuidar la pintura costumbrista, imprescindible en el realismo americano—, es Eduardo Barrios, cuya novela "Un Perdido" ofrece espécimen ejemplar de tal manera. La materia pictórica característica es abundante y exacta, y de un verismo típicamente realista; pero todo está allí como en el mundo externo del personaje, la realidad con la cual lucha y por la cual es, al fin, vencido. Este personaje pertenece a la especie de los idealistas abúlicos —de que hay otros ejemplares memorables en la novelística universal, siendo el mayor por su alcurnia literaria, el de "La Educación Sentimental", hijo hipostático del mismo Flaubert— que fatalmente han de frustrarse y caer, por su inadaptación a las duras condiciones de la realidad. La originalidad de la obra no está tanto en el proceso mismo del personaje, sino en su situación en el ambiente característico chileno (y pudiéramos decir, en gran parte, sudamericano), en su adecuación literaria al medio, sin que ello implique su autenticidad como tipo característico, aunque no muy general. El tipo general es el contrario, el práctico, el adaptable, el acomodaticio, el *vivo* y *vividor*, el que, en Chile, como en el Plata, como en todas partes, se rige por la filosofía del Viejo Vizcacha, y de cuya pasta están hechos los innúmeros arrivistas, grandes y chicos, de que están plagadas la política y la burocracia continentales. En el Mujiquita de "Doña Bárbara", Rómulo Gallegos ha personificado, en lo pequeño, esa especie común a toda Sudamérica; Roberto Payró, más en grande, en sus "Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira".

En su semblanza de Luis, la novela destaca más el rasgo psicológico de la abulia que el del idealismo del personaje, si bien ambos deben concertarse para producir el resultado contradictorio, esa paradoja viviente, y tan real, del sentimental encanallado, tipo en el que el novelista se retrata en parte a sí mismo, o, mejor dicho, toma rasgos de su propia psicología, según sabemos por sus apuntes autobiográficos contenidos en "Y la vida sigue. . ." (1925), dados entre algunos cuantos; después de lo cual mucha vida, clara y turbia, ha seguido corriendo bajo sus puentes literarios (lo tur-

bio podría referirse, especialmente y de modo más notorio, a su breve actuación política como Ministro de Educación de su país, bajo una dictadura militar, conducta que tan duros reproches ha merecido de sus comentaristas).

"Gran Señor y Rajadiablos", puede empero, reiteramos, ser considerada la más completa novela de Barrios, no sólo por la amplitud de sus grandes cuadros de la vida chilena —rurales y urbanos—, trazados con perfecto dominio de técnica y estilo, sino por la mayor significación social del personaje, por su mayor valor representativo de los rasgos típicos del chilenismo de prosapia y hacienda, el que ha ocupado el primer plano de su escenario histórico en todos los órdenes de su vida. Es esta una plena semblanza biográfica del personaje representativo, desde sus mocedades turbulentas hasta su cristiana muerte en el viejo caserón que guarda el olor de la tradición colonial y patricia. Retrato recio y magnífico, en medio a un cuadro rico y exacto de colorido regional, cuyas lejanías evocativas se pierden en las perspectivas poemáticas de la infancia, en el ambiente de frescura y sabor añejo de fines del XIX —en que se animan otras figuras características de fuertes relieves—, y cuyos primeros planos encaran ya la evolución del medio social traída por los nuevos tiempos, a cuyo proceso el ya anacrónico señor feudal ha contribuido no poco, por sus esfuerzos constructivos y a pesar de sus normas despóticas; este personaje es la antítesis del que protagoniza "Un Perdido", pero en un plano de nobleza.

Tampoco es esta, en rigor, una novela psicológica, sino una pintura de caracteres, de retrato de tipos humanos, si bien en este género es de la jerarquía mayor en América. La novela de este autor que está más dentro —en gran parte— del género psicológico es, como ya lo anotamos, "Un Perdido", porque en ella sí hay, hasta cierto punto, biografía interna de un personaje, estudio de un proceso anímico y no simple retrato. Probablemente sea ésta la más definida de ese tipo, dentro del realismo, no sólo en la narrativa chilena, sino en toda la americana, y ello, no obstante, como también lo advertimos, lo mucho que sus pinturas de ambiente superan en intensidad al estudio psicológico del personaje mismo. Este fenómeno de la superación de lo ambiental con respecto a lo psicológico, es constante en la narrativa continental de toda época (y es, dijimos, lo que caracteriza a esta narrativa);

es pues, normal que así ocurra en este, como en todos los casos, aunque supere a los otros en lo interno.

No es tampoco raro el hecho de que el novelista se proponga encarar su obra teniendo como centro a su personaje, lo que supone ya el tipo psicológico; al contrario, es lo frecuente; sólo que no llega a lo psicológico a lo interno, quedando en la objetividad del retrato de caracteres; no es preciso abundar en mayores ejemplos. Pero es evidente que en "Un Perdido", el novelista no sólo se ha propuesto ese plan, sino que ha logrado su finalidad en gran parte, lo que configura su relativa excepción en el conjunto de la narrativa de carácter realista.

En "El Hermano Asno", una de las pocas, y si no la única, la más sobresaliente de la novela de tipo netamente psicológico escritas en Sudamérica con anterioridad a las corrientes post-realistas de estos últimos años, Barrios desarrolla exclusivamente el proceso interno de un personaje, un monje franciscano ardiendo en el afán místico de alcanzar la absoluta humildad, por el desprecio de sí mismo y por el desprecio que de él tengan los demás, hasta incurrir en el absurdo demoníaco de un pecado de violación carnal, intentado en plena iglesia contra la persona de una joven devota. Sin más ambiente novelesco que el ecuménico del propio convento, configura uno de los más perfectos especímenes de tal modalidad, con brillantez de ejecución literaria. Podría recordar un tanto, por la ironía que entraña, en el plano religioso, a Anatole France, aunque tal asociación en nada comprometa su autonomía ni su mérito. "El niño que enloqueció de amor", relato corto, es también un cabal ejemplo de narrativa psicológica, aunque ya de tendencia literaria más preciosista, y de no tan convincente humanidad como el anterior. Por más que el autor nos diga que el caso se basa en una experiencia de su propia infancia, luego transformada literariamente, resulta excesiva hasta lo inverosímil esa mortal pasión amorosa en un niño de diez años por una mujer amiga de su madre. Pero ambas obras atestiguan las facultades de este gran escritor chileno para ese tipo de narrativa que, en "Un Perdido", ha aplicado a la novela de ambiente nacional, forma ésta que, en concreto, es la que comentamos en estos escolios.

En novela de fecha posterior, "Los Hombres del Hombre", la última suya con respecto al tiempo de este Indice, la introspec-

ción es más metódica, entrando ya francamente en la zona de modalidad ultrarrealista, la que, en la exploración de la personalidad humana, y no de los hechos, desciende al laberinto de la penumbra subjetiva, aventurándose en el mar *tenebrarum* del subconsciente. Barrios abarca así, en su larga y esforzada trayectoria de novelista, toda la evolución de la narrativa contemporánea. Esta obra es, en principio, el más concreto intento de poner en juego analítico la complejidad, a menudo contradictoria, de la personalidad del hombre, compuesto de distintos elementos en oscuro, secreto conflicto, oscuro y secreto aun para el mismo individuo. La concepción de la obra es grande, y, tal vez, la más orgánica en su tendencia, bastando ello para honrar al novelista y hacerla respetable; pero su realización no alcanza la plenitud difícil que sería menester, como la ha alcanzado el autor en otras de sus obras, de carácter realista, mayormente en "Gran Señor y Rajadiablos", probablemente su obra mayor, la más completa hasta hoy, aun cuando "Un Perdido" le haya dado fama más extensa.

*

* *

Se ha comprobado —en cuanto ya, hasta aquí, lleva el lector sufrido de esta historia— la prevalencia que el cuadro ambiental, social y físico, asume en casi toda la narrativa hispanoamericana, con respecto a la psicología de los personajes, que no está, casi nunca, tratada a fondo, siendo uno de los elementos característicos integrantes de la objetividad del trasunto realista, no su médula. Ahora tendremos que fijar nuestra atención en un ejemplo, donde ese fenómeno literario llega a extremos de desequilibrio tales que, desbarrancándose del plano de la objetividad realista, cae en la falsedad de los caracteres humanos, convirtiéndose en defecto capital y mortal de la obra. El ejemplo a citar —que no lo es insólito, sino de muchos otros casos, aunque tal vez no tan notorios— corresponde de todo derecho a uno de los más fecundos y difundidos novelistas de la Argentina, en esta primera mitad del siglo que andamos.

No nos referimos a Hugo Wast, como pudiera parecer, sino a Manuel Gálvez, de quien ya apuntamos que presenta, en algunas de sus más difundidas obras, cierta incongruente mezcla de

naturalismo zoliano, en la pintura de los cuadros de ambiente, y de falsedad romántica en la de los caracteres. Por un lado, verismo casi fotográfico en la anotación costumbrista; por otro, una muy arbitraria psicología atribuida a sus personajes, a los de primer plano, en virtud —o en defecto— de lo cual, resuelve las situaciones planteadas; tal es, en efecto, el mal que aqueja generalmente a su novelística. Buen observador de las cosas, duro crítico del medio, y, sin embargo, no ya un superficial sino un mal operador de almas, sus títeres literarios suelen hablar y moverse sin realidad alguna. A veces, como ocurre en "Nacha Regules" (1919), parecen hijos o nietos de aquellos títeres del viejo novelón sentimental del siglo pasado, aunque a algunos parezca que tienen parentesco directo con los de Tolstoy. Cierto que, de algún modo, es probable que el influjo literario del humanitarismo profundo tolstoyano se haya hecho sentir sobre Gálvez, al par del naturalismo zoliano, y especialmente en la citada obra. Ese conflicto entre la mujer caída en la mala vida (Nacha) y el afán de redimirle de Montalván, tiene algo de aquel soplo cristiano que inspiraba al autor de "Resurrección". Pero al humanitarismo de Montalván le falta el sentido religioso, el cristianismo, que es fundamental en el maestro ruso y justifica la psicología de sus personajes, sin lo cual todo queda frustrado en mero sentimentalismo novelesco llevado hasta el melodrama.

Los novelistas románticos, así los mejores como los peores, dieron, casi siempre, a falta de caracteres humanos verdaderos, encarnaciones del estado de idealidad literaria de una época, lo cual puede también representar una especie relativa de verdad, al menos en su sentido de clima histórico. Pero, en las condiciones de lugar y de tiempo en que Gálvez hace actuar a Nacha y a Monsalvat, por ejemplo, nada hay que justifique su falsedad psicológica. Y es precisamente en la obra que estos personajes protagonizan, donde el autor ha pintado algunos de los más crapulosos aspectos morales del ambiente de la gran ciudad. El diagrama de este desequilibrio de elementos y de procedimientos es variable, yendo, desde el máximo negativo de la obra citada, a "Hombres en Soledad", v. gr., que marca una mínima, es decir, un punto de equilibrio y acierto francamente encomiable. "La maestra normal" (1916), "El mal metafísico" (1916), "La sombra del convento" (1917), "La tragedia de un hombre fuerte" y

otros de sus títulos más editados, hállanse en una mayor o menor posición dentro de esa escala de desequilibrio orgánico narrativo, llegando a estar libres del mal sólo en ciertos pasajes.

Su fidelidad al verismo ambiental llega hasta incluir en sus cuadros del Buenos Aires intelectual y bohemio de principios del siglo —en "El Mal Metafísico", especialmente— retratos de escritores tan conocidos como Florencio Sánchez, Almafuerte, Gerchunoff, etc., pero vistos muy exteriormente, su pintura es un poco superficial; su lente fotográfico no capta sino los rasgos más objetivos de la figura, los meramente pintorescos. Su falta de facultad para dar verdaderos caracteres humanos —y más para dar almas— se comprueba en casi todos los casos; por eso los falsifica.

Si un verdadero novelista se definiera por su poder de crear tipos humanos, caracteres vivientes, personajes representativos, dotados al par de verdad y de sentido, Gálvez no podría ser considerado un novelista, no obstante haber escrito veinte novelas, en las que hay personajes, peripecias e intrigas de toda laya, desde el intelectual filosofante y discursivo hasta los más oscuros engendros de los bajos fondos sociales; todo un mundo que aspira a ser, como en Balzac o en Zola, comedia humana e historia natural de una sociedad, en este caso la Argentina. Porque los personajes de Gálvez carecen casi siempre —al menos los de primer plano, que es lo que importa a este concepto— de verdad psicológica. Queda a este autor, a sus libros, la parte de pintura de ambiente, casi siempre lograda, la que, en parte, le salva. Pero quizás no basta, en ciertos casos, cuando lo principal es lo otro, el personaje.

En "La Maestra Normal", tenemos una excelente pintura del medio provinciano argentino, localizado en La Rioja, con su pequeña tragicomedia de tipos característicos, debatiéndose en el círculo estrecho de sus prejuicios morales, tema ya muy tratado en la novela universal, pero que no deja de tener su interés propio, y lo mismo habría que observar con respecto al ambiente regional de Córdoba en "La Sombra del Convento", en cuanto atañe al trasunto del viejo espíritu eclesiástico tradicional, en la parte más conservadora de la burguesía, alta y media. Todo —aquí, como en las otras— lo que respecta al trasunto del ambiente, tipos, costumbres, lugares, modos de pensar, hablar, etc. —y también a los personajes secundarios, que están en función

del medio—, marcha, narrativamente, bastante bien; el autor ejerce su facultad de buen observador de lo objetivo y su poder de dar los rasgos característicos de esa objetividad, aunque no siempre con vigor mayormente extraordinario; pero la trama misma de la acción novelesca y, naturalmente, la contextura y funcionamiento psicológico de los personajes principales, son de folletín; como lo son en "La Maestra Normal", en "Nacha Regules" y en casi todas las demás (excepción hecha de alguna como "Hombres en Soledad", una de sus últimas de ese género, la más insólitamente conciliada con la verosimilitud).

En "El Mal Metafísico" trae al ambiente del Buenos Aires del primer cuarto de este siglo el caso de "La Educación Sentimental", reencarnado el personaje representativo de Flaubert en el joven poeta Carlos Riga, bohemio, enfermo, fracasado. ¿Por qué tocar temas cuya inevitable reminiscencia hace más sensible el defecto? Protagonista y argumento son de una psicología y una contextura flojísima, no alcanzando a salvar la novela, la crítica más o menos exacta que el autor hace en ella de las condiciones negativas del ambiente, de la hostilidad burguesa de la ciudad hacia las vocaciones literarias y artísticas, agravada en el caso de marras por los frustrados amoríos platónicos del literato con una señorita del gran mundo porteño. La advertencia subtitular: "Vida Romántica", no justifica la flojedad del trasunto. El "naturalismo" que parece querer regir "La Maestra Normal", "Nacha Regules" y otras, sólo alcanza —como en toda la obra de este autor— a la pintura del medio social, a los hechos exteriores, pero no a los caracteres humanos, del todo inconsistentes.

Es curioso el caso literario de este novelista, a quien no es aplicable ninguna de las observaciones apuntadas acerca de sus congéneres sudamericanos, con respecto a esa diferencia o desequilibrio de planos entre el verismo del trasunto ambiental y la falsedad de los caracteres. Lo que ocurre, por regla general, en la novelística americana del tipo realista, es que la pintura ambiental ocupa el primer plano de los valores, pasando los personajes a segundo término, y ocurre así, por falta de profundización psicológica de los mismos, no porque sean falsos. Son verídicos, sólo que están tratados un poco exteriormente, y casi en el mismo plano de objetividad que las cosas. El novelista no está situado *dentro* del personaje sino fuera; pero, en su simple objetividad,

aparecen tan fielmente observados y retratados como es menester; son fotográficamente auténticos.

El caso de Gálvez es distinto. La falsedad de la mayoría de sus personajes principales nada tiene que ver con el procedimiento realista, puesto que éstos no son trasunto de ninguna observación directa, verídica, siquiera sea en el mismo plano de las demás cosas. El procedimiento aplicado al ambiente no se aplica a los personajes principales: éstos son fruto de mera imaginación; lo cual les priva, asimismo, de toda representación simbólica (si bien la simbología nada tiene que ver con el realismo objetivo, aunque sí con la realidad esencial, que es otra categoría). Es obvio que, para que un personaje de novela realista sea representativo, simbólico, ha de ser, ante todo, verdadero; verdadero en sus caracteres humanos. Y esto no lo son los protagonistas de las novelas de Gálvez. Ello nos induciría a clasificar la modalidad general de este novelista, como un falso realismo, ya que no es posible al lector separar —como aquí lo hacemos a los efectos del análisis crítico— ambiente y personajes, en un dualismo contradictorio. El análisis separa —precariamente— para estudiar el fenómeno; pero la obra es un organismo que funciona en su síntesis; y es esta síntesis funcional lo que la define.

La definición negativa de la novelística en general de este autor, tiene, sin embargo, como toda regla, sus excepciones. Ejemplo de ello: "Hombres en Soledad", ya citada, la más acertada de sus novelas de esta serie, la que se propone trasuntar la Argentina contemporánea. Hállase en esta obra mayor verdad en los caracteres; personajes y ambiente funcionan más acordes. El asunto —la pasión que el hombre de cultura, y aún más el *intelectual*, de estas ciudades de Sudamérica, siente por Europa, como reacción frente a la pobreza espiritual del medio, provocándose en él un conflicto entre su desarraigo mental y su sentimiento nativo— está vivo y novelado con bastante exactitud de observación y... verdad psicológica. ¡Si otras de sus novelas hubieran sido como ésta...! ¿A qué se debe el acierto? Suponemos, con fundamento, que el autor ha puesto, en el personaje principal, y un poco en algún otro, su propio íntimo "mal de Europa"; y en esta expresión de sí mismo está el quid de su mayor autenticidad.

Es este también el libro en que el autor va más a fondo en el trazo de algunos problemas de la realidad moral de su país, y

especialmente de su urbe capital. El cuadro de ambiente trasciende el plano meramente objetivo para penetrar en zonas de psicología colectiva y de interpretación sociológica, lo que hace de éste una de las novelas necesarias para el conocimiento de la intra-realidad argentina, compartiendo tal importancia con obras tales como "Historia de una Pasión Argentina", de Mallea, con la que tiene puntos de afinidad. Se da, además, el caso —y también aquí es caso excepcional—, de ser ésta la novela mejor escrita del autor. La importancia de esta anotación estriba en que sus novelas están casi siempre escritas en un estilo terriblemente vulgar, llegando a menudo a la ramplonería.

Defectos o virtudes, considerados como características de un escritor, situarían a Gálvez en las antípodas de la generación de escritores sudamericanos que experimentaron la influencia estética del "modermismo", no obstante pertenecer él también a esa generación, puesto que empezó a escribir antes de 1910. Pero, contrariamente a la mayoría de sus colegas —y dando en una originalidad que no es por cierto meritoria, sin apoyo en ejemplo alguno de gran novelista, antiguo ni moderno—, él parece entender que la naturalidad de la novela exige la trivialidad del estilo; equivocándose, evidentemente, al confundir los términos.

Para evitar el preciosismo del estilo —que, ciertamente, no es virtud del género y lo debilita— cae en el error opuesto: la ramplonería. Los grandes maestros del realismo —Balzac, Tolstoy, Zola, Dickens, Galdós, Eça de Queiroz— están lejos de ser preciosistas, pero no caen jamás en la trivialidad, defecto mortal, enemigo hasta del propio vigor que debe tener el realismo, como se comprueba en "El Mal metafísico" de este autor, cuya voluntaria trivialidad narrativa contribuye a restar toda intensidad —y hasta interés— al tema. No se le exige al novelista que se levante a media noche para corregir un vocablo; pero una novela ha de estar escrita —y todas las grandes novelas lo están— de otro modo que el de una simple gacetilla. "Huasipungo", válganos el ejemplo, no es una narración de estilo muy flaubertiano; pero su crudeza y hasta su fealdad de lenguaje se ajustan —estilísticamente— al carácter de la obra. Y crudeza no es trivialidad. La trivialidad sólo produce la total falta de carácter y el malogro de toda posible virtud, como se comprueba, precisamente, en muchas de las novelas de Gálvez, que, a fuerza de estar mal escritas

se caen de las manos; y ello, aparte de las otras graves fallas que hemos anotado, las cuales también parecen mayores por obra y desgracia de la ramplonería. Lo más anormal del caso es que Gálvez sabe escribir bien, cuando quiere, como se comprueba en sus libros de tipo ensayístico, "El Diario de Gabriel Quiroga", "El Solar de la Raza" y otros (alrededor de 1910), anteriores a sus novelas. Pero el autor parece entender que la novela para ser real debe estar mal escrita, que la ramplonería es su forma adecuada. "Hombres en soledad" (1939) no se libra enteramente de ese mal; pero hay en su conjunto, y más en ciertos capítulos, una evidente superación de lo común en él, excepción que le señala —incluidos los otros valores de fondo— como una de las novelas representativas de América, al menos en su valor documental y crítico. Y si se dice de América y no sólo de la Argentina o del Plata, es, como en otros casos, porque los males que allí se narran son extensivos a otras zonas.

Y no nos extrañemos del concepto altamente afirmativo que aquí se expone acerca de esa novela de un autor, a cuya obra, en general, se ha opuesto tan graves reparos. Nada impide que un escritor se equivoque mucho y acierte alguna vez. Ciertas circunstancias —a veces sutiles— pueden determinar ese suceso. En el caso de esta obra de Gálvez, hemos señalado la probable hermandad psicológica de autor y personaje. En capítulos siguientes se verá ese fenómeno repetido en otro escritor y en obra muy distinta: "La Gloria de Don Ramiro", de Enrique Larreta.

Gálvez ha sido el novelista argentino de la primera mitad de este siglo que ha abarcado en su numerosa obra un panorama más amplio y diverso de la vida argentina, mayormente en sus formas civilizadas, ciudadanas. Podría haber sido el novelista, por antonomasia, de toda su época. Pero sólo ha logrado serlo hasta cierto punto, en el cuadro general de las costumbres, de los hechos, de las cosas, en el cuadro de ambiente. Es algo, pero mucho menos de lo que requiere una alta novelística, cuyos valores fundamentales están en la entidad de los caracteres representativos, punto en el cual, precisamente, falla su obra, en conjunto y salvo la excepción apuntada. Los grandes maestros del Realismo del XIX, han dado en el conjunto de su obra un cuadro completo de la sociedad de su época; pero han dado, también en primer plano, los personajes representativos, que es lo principal. También lo

han hecho así, aunque en menor grado, los mejores noveladores americanos de este tipo: Arguedas, Reyles, Chirveches, Gallegos, Barrios. Pudiérase nombrar a Blanco Fombona, quien en sus varias novelas abarca también el cuadro de la sociedad venezolana de su época, aunque su frecuente deformación panfletaria le resta mucho como novelista. En el caso de Gálvez, el impedimento general es otro. Ya lo hemos señalado y no es necesario insistir. Sólo ha de agregarse que, siendo evidente que el plan de sus obras no es el de la simple pintura costumbrista, no puede aplicársele el juicio de esta limitación. Por lo demás, el género puramente costumbrista tiene sus propias normas estéticas, sus propios procedimientos —cuya cabal realización trae la maestría del género— y a los cuales no se ajusta la obra de Gálvez, pues responde a distinto tipo de narración. Su posición es otra.

Posteriormente a esta producción, el autor se ha dedicado al cultivo de la narración histórica, teniendo por motivos episodios de la Guerra del Paraguay ("Humaitá", "Los Caminos de la Muerte", "Jornadas de Agonía", etc.) y del tiempo de la tiranía de Rosas ("El general Quiroga", "El Gaucho de los Cerrillos", "La Ciudad Vestida de Rojo"). Como aquí todo está documentalmente dado, y el autor ha de atenerse a una fidelidad objetiva, la pintura y el relato que componen la mayor parte de sus páginas, descartan el mayor riesgo psicológico, permitiendo al autor pisar sobre terreno menos propenso a la arbitrariedad de su imaginación, a menos que se escriban folletines a lo Dumas padre. Acerca de esta serie de narraciones puede observarse que, si bien no se hallan en el plano de creación artística de las grandes novelas históricas americanas, como, sin citar obras ya famosas en el género, tales como "Amalia", "Ismael" (o "Las Lanzas coloradas" del venezolano Uxlar Pietri, magnífico cuadro de los tiempos guerreros de la Emancipación, debido a la pluma de un escritor contemporáneo, en el cual se concilian el realismo y la épica —recordando algo, en esto, a Acevedo Díaz, si bien su estilo corresponde a otra estética)—, la pintura y el relato poseen colorido y dramaticidad, siempre dentro de sus características anotadas. En el tema de Rosas se mide difícilmente con Mármol, ya que —no obstante su especie romántica— "Amalia" parece definitivamente resuelta a no admitir competidoras. Pero Gálvez, en contraposición al espíritu de aquella novela, se propone justificar al Restau-

rador y condenar a sus enemigos, los Unitarios, a los que atribuye, no ya errores sino fechorías, al par que ensalza la política internacional de la Santa Federación. Da, así, curso novelístico a los argumentos revisionistas ya conocidos del partido nacionalista extremo de la Argentina, a cuyas tendencias implícitamente se adscribe. Su novela sería una "Anti-Amalia"; pero la superioridad artística de su ilustre antecesora es demasiado flagrante. Y en esto, lo que cuenta, ante todo, es la realización artística, pues la verdad histórica, en las novelas de este tipo, es de índole polémica, y queda al margen de su estricta valoración literaria; o, más exactamente dicho: la verdad histórica de la novela no consiste tanto en sus juicios e interpretaciones, ni siquiera en la estricta veracidad documental de los hechos, como, ante todo, en la fidelidad al estilo de la época y de los personajes, en la autenticidad del carácter. Siendo, pues, la verdad de la novela histórica de orden intuitivo, estético, si "La Ciudad vestida de Rojo" se propusiera reivindicar a Rosas, pero pintara magistralmente al personaje y su época —como los pinta Mármol—, la de Gálvez sería igualmente una gran novela; lo sería aunque su tesis fuera falsa en el plano netamente histórico. No lo es, por no haber alcanzado ese grado de excelencia literaria.

*
* *

"Una Generación Perdida", de Max Dickman, nos da un perfecto ejemplo de ese predominio absorbente de la objetividad sociológica, desviando y frustrando en gran parte el sentido profundo, así en la dimensión propiamente psicológica como en el plano de conciencia trascendental, de ciertas peripecias humanas. El título alude a la frase célebre que la escritora Gertrude Steindiz dijo a su colega Hemingway, en París, un día, después de la primera Guerra Mundial, refiriéndose a él mismo y a sus connacionales, Faulkner, Dos Passos, Scott Fitzgerald y otros, todos los cuales resultaron, empero, escritores famosos. Pero parece que la frase no aludía precisamente a la obra literaria, sino al espíritu mismo de esa generación, a su estado de conciencia, a su filosofía. Y es en tal sentido que Dickman la emplea como título y tema de su novela, atribuyendo a la generación intelectual

argentina de post-guerra esa misma crisis espiritual, provocada por la quiebra de ciertos valores ideales y de ciertas estructuras conceptuales, que sustentaron la cultura occidental en época precedente.

Puede lamentarse que Dickman no haya puesto al servicio de tan ardua tentativa una más aguda intuición psicológica y crítica, para penetrar en lo hondo y esencial de ese fenómeno moral, de ese estado de espíritu, y dar de ello, en la novela, un testimonio representativamente más valioso; y al par, una creación de valores novelísticos más intensos. Su visión —su cosmo-visión— es siempre la de la objetividad sociológica, del *zoon politikon* definiendo los hombres en función de esa realidad ambiental e histórica.

Así en sus otras novelas; tal "Madre América", la más difundida de las suyas, tal vez la más ambiciosa, por cuanto procura representar la vida de la Pampa argentina como la vasta tierra prometida al porvenir humano de todas las razas que llegan a poblarla, novela territorial y social al par, hecha siempre más en latitud que en profundidad. Así, también, en "Los frutos amargos" (1942), cuyo motivo es el problema de la adaptación e inadaptación del extranjero inmigrante al ambiente de la realidad argentina y el conflicto entre sus propios caracteres, congénitos, importados, y los caracteres climáticos de una sociedad distinta, de lo cual resulta esa fusión, algo confusa todavía, del cosmopolitismo platense, en cuya retorta gigantesca se forma el tipo general del pueblo de mañana. Toda novela de este escritor es siempre muy representativa en ese plano de lo social, pero no en el otro, el del espíritu.

*
* *

"Realmente, más que a las seducciones de la famosa Doña Bárbara, este infeliz ha sucumbido a la acción embrutecedora del desierto", piensa Santos Luzardo, de su primo Lorenzo Barquero, en el capítulo X de la no menos famosa novela de Rómulo Gallegos. Párrafos antes, ese infeliz Barquero —el brillante joven universitario de ayer, barbarizado por el desierto— dice al otro, a Santos, al que no ha de sucumbir como él sino a triunfar sobre Doña Bárbara y el desierto, porque así lo requiere la tesis histó-

ricosocial de la novela: "Matar al centauro, ¡je, je!, no seas idiota. ¿Crees que eso del centauro es pura retórica? Yo te aseguro que existe, lo he oído relinchar. Todas las noches pasa por aquí, y no solamente aquí, allá, en Caracas, también. Y más lejos todavía; dondequiera que esté uno de nosotros, los que llevamos en las venas sangre de Luzardo, se oye relinchar al centauro..." "¿Quién ha dicho que es posible matar al centauro? ¿Yo? Escúpeme a la cara. El centauro es una entelequia. Cien años lleva galopando por estas tierras y pasarán otros cien. Yo me creía un civilizado, el primer civilizado de mi familia, pero bastó que me dijeran: 'Vente a vengar a tu padre', para que apareciera el bárbaro que estaba dentro de mí..."

Así se define que, si el personaje Doña Bárbara es imagen representativa del desierto territorial y primitivo de América, el verdadero protagonista de la novela es ese desierto mismo, su potencia telúrica dominante. De ahí la grandeza y también la flaqueza de la obra. Ya observamos, a propósito de la manera de ser tratados los caracteres en la narrativa hispanoamericana, que el proceso psicológico de Santos Luzardo y de Lorenzo Barquero, los dos personajes civilizados, representativos de la cultura de la ciudad llevados al medio primitivo de la sabana, está sólo esquematizada en algunos párrafos al margen de la acción novelesca misma, y no desenvuelta sistemáticamente como tema funcional; observación ésta mayormente válida en lo que respecta a Santos Luzardo, pues Barquero —aunque, como personaje llegue a ser en ciertos aspectos, un tanto truculento— alcanza mayor grado de vivencia humana y novelística.

Pero observemos que aparecen así, naturalmente, en su índole, por contraste con la ruda primitividad de los demás, no porque el autor se adentre en ellos como novelista de almas. No hay análisis y apenas hay almas; la psicología de ambos es tan esquemática que el autor puede trazarla en dos párrafos (como Güiraldes en "Don Segundo Sombra"). Mas, bien vistos dentro de la concepción de la obra, ¿para qué han menester los tales mayor psicología, si son, al fin de cuentas, tan literariamente simbólicos como la misma Doña Bárbara, los símbolos contrapuestos al de la barbarie, víctima el uno de ella, el otro vencedor? Los símbolos no tienen psicología; son abstractos. Lo que podría objetárseles, tal vez, en el plano estrictamente novelístico, es el ser

demasiado esquemáticos y simbólicos, es decir, estar simplificados, reducidos a signos ideográficos. En esto se parecen a los personaje de tesis, cosa que en la novela máxima de Gallegos está, en cierto modo, implícita. En el fondo se trata más de una obra épica que novelística; es la objetividad territorial llevada a la épica, plano a que también arriban otras grandes novelas continentales como "Raza de Bronce", de Arguedas, o "La Vorágine", de Rivera, y es lo que les da su mayor sentido.

Otra característica de procedimiento hallaremos luego en "Don Segundo Sombra", de Güiraldes, donde la personalidad del personaje espónimo está explicada en dos páginas exegéticas, al margen del desarrollo argumental de la obra misma, y no en función de hecho. En cuanto a Doña Bárbara como personaje, es evidente que resulta más un símbolo que una individualidad concreta, más una personificación que una personalidad con psicología real.

Eloy González Blanco, poeta conterráneo del autor, declara haber conocido a Francisca Sánchez, la auténtica estanciera de la sabana que dió motivo al personaje famoso de la novela; la pinta algo distinta (por lo pronto, ni tan joven, ni tan *vampiresa*, ni tan mágica, aunque sí tan marimacho), habiendo sufrido una cierta transformación para adaptarse a la concepción novelística, tal como ocurre con otro personaje no menos famoso de la narrativa hispanoamericana, el mentado don Segundo Sombra, cuyo modelo original, el auténtico resero de San Antonio de Areco, no era, ni con mucho, lo que el del libro, creación ésta simbólica en gran parte, estilización literaria de Güiraldes. Lo propiamente psicológico es secundario —está en segundo plano— en esta novela, una de las más representativas de la narrativa continental; sus motivos predominantes son lo telúrico y lo sociológico. Dentro de tal realismo telúrico-social, las almas son pálidos cirios a la luz cruda de ese sol tropical y de esa reciedumbre primitiva y ecuestre de los llanos. Y así como esta potencia telúrica del medio absorbe al hombre en la vida real, literariamente absorbe al personaje, que no existe por sí mismo sino en función del medio.

Todos los personajes de ésta, como de las demás obras de Gallegos (excepto dos, que luego mencionaremos), son de índole característica, empezando por la misma Doña Bárbara, encarnación —simbólica, como queda dicho— de la barbarie territorial del

medio, del poder absorbente de sus fuerzas instintivas; mestiza, guaricha, creada en medio de las selvas y los ríos, aprende de los indios hechicerías y curanderismos; con su sensualidad, con su crueldad, con su viveza, se va apoderando de toda la comarca, mediante pleitos que siempre gana por trampas de mala justicia y apropiaciones de hecho, de ganados ajenos y de linderos desiertos, ayudada por sus amantes, de los que luego se deshace como de perros, y por los funcionarios locales, cómplices de su prepotencia. Y así, y al par de ella, rodeándola, completando el cuadro de esa primitiva geografía humana, Ñ Pernalete, el Coronel, Jefe Civil de la región, representante de la Ley vendida a la influencia del feudalismo terrateniente; el rábula Mujiquita, bachiller judiciario, servil instrumento de esa doble arbitraria autoridad; El Brujeador, siniestro asesino ejecutor de las órdenes de sus patrones; y los demás, menores, hasta concluir en la brutal peonada, de entre la cual salen aquellos favoritos de la terrible Marimacho, dueña de vida y haciendas, que, a veces, "se acuestan peones y se levantan capataces". Todos estos son tipos específicamente regionales, hechuras del medio, formas y expresiones de una realidad telúrico-sociológica determinada, con su colorido, sus costumbres, su carácter, su lenguaje. Sólo Santos Luzardo y Lorenzo Barquero tienen psicología —lo que propiamente puede llamarse tal— por encima del plano primario de los instintos y las costumbres. Son los dos personajes cultos, en lucha con la barbarie del medio, ya vencido el uno, más débil, deshecho, entregado; vencedor el otro, el más fuerte, en quien el autor ha encarnado, también simbólicamente, el espíritu de civilización. En ambos personajes hallamos, aunque no ampliamente desarrollados sino sólo apuntados al pasar, problemas de conciencia, procesos morales pertenecientes al orden de lo universalmente humano y de la índole que sustenta en general la novelística mundial. La pintura de lo característico prevalece sobre lo psicológico; y todo está supeditado al desarrollo de un concepto sociológico fundamental, que atestiguan las frases finales del libro y que religa esta obra cimera al conjunto de la novelística continental moderna, casi toda ella consustanciada con la sociología nacional.

De esas frases finales, ya observamos que le quitan, en parte, la soberana objetividad que debe tener toda obra de su género, trayéndola al terreno del discurso patriótico, de la tesis ejemplari-

zante; reiteramos que, colocadas esas frases como dedicatoria, por ejemplo, antes y aparte de la novela misma, hubieran estado más en su lugar. Eso de la *soberana objetividad* que acabamos de escribir, podría parecer contradicción, a la ligera, con otros conceptos de estos capítulos, acerca de lo objetivo y lo subjetivo en la narrativa. Pero téngase en cuenta que allí el término se refiere al plano en que está situada la narración, al procedimiento, a la técnica; y aquí se alude a la finalidad de la creación novelesca en cuanto obra de arte, y con respecto a toda otra que no sea la suya específica, así sea moral, social, patriótica, o la que fuere, que todas conspiran igualmente contra esa soberanía. En el primer sentido "Doña Bárbara" es obra objetivista, no subjetivista, puesto que en ella tienen primacía el trasunto de lo exterior y no el de lo interior; su plano es el telúrico y social más que el psicológico; es en el segundo, que ese final discursivo compromete el sentido de la *soberana objetividad;* aunque, si consideramos la obra más como épica que como novelística, esa desviación importa menos.

El mismo desenlace de la novela, la derrota y la huída de Doña Bárbara, explicada por motivos de orden sentimental, no es de una convicción psicológica muy segura. Ese terrible recuerdo de la juventud, su violación en la barca, por la salvaje pandilla de tripulantes, luego de haber matado a su novio, aflorando ante la imagen de su hija, la fresca Man era amada por Luzardo y su rival victoriosa, excede en sus consecuencias a los efectos verosímiles; la decepción de su fracasado amor por Luzardo no parece tampoco, dada la prepotencia de su carácter, factor suficiente para determinarla a ese abandono de todo, a esa fuga desesperada y romántica, hacia un destino desconocido, tal vez la ciudad lejana, tal vez el suicidio. Esa solución tiene también un carácter simbólico, más que real, representativa del sentido de la evolución social venezolana, el triunfo de la civilización sobre la barbarie territorial (confirmando, en esencia, la tan discutida antimonia de Sarmiento, extensible, como se ve, a gran parte de Hispanoamérica), ¡y de tal sentido es testimonio la declaración del autor en el párrafo final de la novela, ardiente y severa profesión del intelectual y del patriota!

No es, sin embargo, la anécdota simbólica que da argumento y sentido social a la novela, lo que aún vale en ésta, literariamente

estimada, sino la magnífica pintura de sus paisajes, de sus tipos, de sus escenas; siempre las famosas "escenas naturales del Nuevo Mundo". Las descripciones de los grandes ríos tropicales, el amarillo Orinoco, el rojo Atabajo, el negro Guainia, tan llenos de misterio pánico, de horror primitivo; de sus selvas vírgenes, sus llanos ganaderiles, sus tipos y costumbres regionales, la escena evocativa de la violación de Doña Bárbara, el viaje de llegada de Santos, en el bongo, la caza de los caimanes, y todas las que componen el cuadro de ambiente, magistrales de vigor pictórico y dramaticidad, componen la materia, no conceptual, sino original e intuitiva de la obra.

En el restante conjunto de la producción novelística, numerosa, del recio escritor venezolano, la concepción sociológica no tiene menor importancia, aunque se presenta menos definida, quedando como implícita en un segundo plano inductivo. Y la pintura de lo característico regional, el cuadro de tipos y costumbres, siempre magistral, es lo que les da sustancia y entidad. Así desde "Reinaldo Solar", su primera novela, y "La Trepadora" que anteceden a "Doña Bárbara", hasta "Canta Claro", "Canaimá" y "Pobre Negro" que le son posteriores. Y así también, aún mayormente, ocurre en sus volúmenes de cuentos: "Sobre la misma tierra" y otros, todos representando, a su vez, problemas o etapas de la vida social de Venezuela, capítulos de su historia, y en los cuales está siempre, más o menos explícita, la idea civilizadora y ciudadana del autor. Sean ejemplo de ello las palabras que, uno de los personajes de "Pobre Negro", evocación de fuerte y dramático colorido de la lucha de los negros esclavos por su libertad civil, a mediados del siglo pasado, pronuncia enfáticamente: "¡Mil ochocientos cincuenta y ocho, que contigo empieza la Venezuela grande que no han de ver mis ojos! Que cese para siempre el despeñarse sobre este suelo la catarata de sangre de la revuelta armada y el delito impune. Que a los hombres torvos sucedan los principios diáfanos, a la mezquina apetencia el esfuerzo generoso, a la bravura siniestra la virtud serena, etc." Es discurso que pudo decir también Santos Luzardo, y, casi lo dice, interpretando el pensamiento del autor, que se refleja en él. Su sentido es el mismo que el de las palabras finales de "Doña Bárbara", testimoniando así que toda la obra de este recio y brillante novelista es, al mismo tiempo, un alegato civilizador, a cuyo servicio ha puesto

sus facultades narrativas: "Llanura venezolana, propicia para el esfuerzo como lo fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos donde una raza buena ama, sufre y espera..." Pero la última de sus obras publicadas, "El Forastero", presenta ya —además de un ensayo de equilibrio distinto, entre el pensamiento sociológico y la pintura característica, donde aquél adquiere una encarnadura simbólica más implícita dentro de los caracteres— un ensayo de psicología mucho más intensivo que en toda su obra anterior. En conjunto, la novela es un cuadro de la evolución política de Venezuela, a través de sus tres estados o formas: la tiranía franca y brutal del caudillo militar, encarnado en Guaviare; el despotismo disimulado y atenuado detrás de formas legales y cultas, que representa Parmenión; y el régimen ya plenamente democrático y constitucional que el novelista tiene la prudencia de presentar como probabilidad de futuro, y que, en la realidad histórica de su país, y en su pensamiento político, podría ser anuncio de su propia Presidencia de la República, a poco instaurada bajo tan felices auspicios y luego truncada por un nuevo alzamiento militar. No podría decirse que esta tercera etapa quiera estar representada por el doctor Basilio Daza, personaje de su cuadro que, lejos de profesar un principismo verdadero, encarna sólo la habilidad del jugador político, que sabe jugar la carta que convenga y mantenerse a flote en todos los regímenes, sin perder posiciones ni honorabilidades. Estas principales figuras, como la multitud de otras que componen el vasto cuadro de la vida política de su país —y, también con tales o cuales variantes formales, de casi todos los países del Continente—, significan, ante todo, y como en toda la obra del escritor, vigoroso trazado de caracteres nacionales, de expresiones propias de su típico ambiente social. Pero algunos de ellos trascienden lo característico nacional, para proyectarse en el plano de la caracterología universal, obligando al novelista a ahincar más su análisis en lo psicológico. Tal es el caso de Parmenión, y mejor aún, el del doctor Daza. Tal vez se cumple en este último el hecho de que los personajes de ciudad, los cultos, son los de tipo más universal, en la novela americana, aunque no los más vigorosos, por representar la universalidad de la cultura, cuyo asiento y signo es, precisamente, en América —como sabemos desde "Facundo"— la ciudad.

*

* *

La frase final del supuesto manuscrito de Arturo Coba, que el autor de "La Vorágine" finge haber sido recogido por el Cónsul de Colombia en Manaos, después de la muerte del personaje, da el sentido de la narración. "Ni rastros de ellos. Los devoró la selva." La selva de la novela de Rivera equivale al desierto ganadero de "Doña Bárbara", que ésta, la mujer, simboliza, identificando su significación literaria, en sus dos medios territoriales distintos. También aquí, el verdadero protagonista no es el hombre sino la naturaleza; las potencias telúricas primitivas absorbiendo y destinando los caracteres humanos. En "Doña Bárbara" la tesis histórico-filosófica se sobrepone a la realidad simple del relato, dando, en la victoria de Santos Luzardo y la huída de Doña Bárbara, el triunfo de la civilización sobre la barbarie, del hombre sobre la tierra. En "La Vorágine" no hay tesis, no hay filosofía, no hay Historia; sólo está el hecho, la realidad soberana y terrible del hecho mismo. Rivera no es un sociólogo, un ensayista; es sólo un narrador; y la filosofía sociológica del caso queda a cargo del lector, del comentarista.

El tema de "La Vorágine" es la lucha en sí del hombre con el monstruo verde, devorante: la selva tropical, y su interés dramático supera al propio colorido típico. No hay en ella tampoco costumbrismo poético —como en "María" o en "Don Segundo Sombra"—, pues la poesía de su relato es la del horror. Genéricamente, estaría más cerca de la novela de aventuras que de la de costumbres. Aquí es el puro cuadro de la naturaleza, lo que Valera llamaba "la hermosura y la grandeza de las escenas naturales del Nuevo Mundo" (pero no hermosas, como en aquel tiempo se usaba, sino horribles aunque sí con grandeza), la materia objetiva que llena la mayor parte del libro y lo que predomina en él. Con ella estamos en el imperio absoluto de lo telúrico, de lo territorial puro, más que en toda otra obra literaria de América. Porque, en ella, en su ambiente de fuerzas trágicas, ni siquiera le es permitido al hombre tener costumbres. La costumbre supone una adaptación del hombre a determinado ambiente; pero la selva tropical, lugar de aventura y terror, apenas deja otro modo de adaptación que la lucha y la angustia constantes por sobrevi-

vir; y en su dramatismo cotidiano las costumbres circunstanciales casi no cuentan; no son costumbres, son peripecias.

Así pasan a través de sus páginas las figuras del viejo Clemente Silva y del protagonista, Arturo Coba, el mozo culto bogotano, cuya aventura selvática es el hilo del relato. Pero ya hallamos algo de costumbrismo —del típico costumbrismo de la novela hispanoamericana— cuando llegamos al poblacho o al establecimiento, porque su relativa estabilidad permite esa forma de adaptación. Y entonces aparecen figuras como la del Cayeno, la *madonna* Zoraida, el coronel Funes, bárbaros y pintorescos representantes del medio, reclamando del escritor la pintura de colorido; y en parte, la de caracteres.

La narrativa de caracteres, en cuanto se correlaciona con las condiciones típicas de un medio regional, participa en mucho, necesariamente, de la misma pintura de ambiente, de costumbres, puesto que se trata de un producto humano determinado por esas condiciones e inseparable de ellas. De ahí la imposición lógica de una denominación más amplia, que comprenda todas esas formas literarias relativas al medio: lo característico; de ahí que sea preciso insistir acerca de la diferencia que puede establecerse entre lo característico y lo universal en cuanto al tipo de literatura. Volvemos al procedimiento comparativo.

En "La Vorágine", como en la mayor parte de la narrativa hispanoamericana, aún la mejor, predomina lo descriptivo sobre lo psicológico; es una narrativa, en general, de poca profundidad en este sentido, porque el sentido de la obra, su eje central, no es casi nunca el proceso interno de un personaje, ni una lucha de almas, ni un conflicto de índole específicamente moral, que es lo predominante en la novela europea; es casi siempre, como ya se ha anotado, la pintura de ambientes, de tipos, de caracteres y conflictos regionales, nacionales. De ahí que, en gran parte, sea vigorosa y cabal cuando traza sus cuadros descriptivos, ambientales y pinta los tipos característicos; y sea, en cambio, débil cuando quiere operar en el mundo interno del personaje, cuando quiere dar casos de conciencia, cosa que ocurre poco, por lo demás. Narrativa objetivista, cuya posición con respecto a la realidad que enfoca está fuera del personaje, le ve actuar, hablar, sigue sus peripecias, registra sus gestos, sus expresiones, pero como si el escritor fuese espectador de ello, es decir, no entrando

en él, en lo vivencial, no haciendo verdaderamente psicología intuitiva. Y cuando, a veces, quiere explicar al personaje (que tampoco, en rigor novelístico, tiene que ser explicado sino vivido, que es distinto) aplica teorías, cosa espuria en arte, la cual, si antes era positivista, ahora es psicoanalítica, no cambiando por ello el procedimiento. No afirmaremos que esto ocurra en todos los casos, pero sí en la mayoría de los que comprende el tipo de narrativa realista, aun en algunos de los mejores. Ejemplo de ese falso procedimiento de explicar al personaje, mediante aplicaciones de teorías psicológico-científicas predominante en cada época, lo hemos ya indicado en algunos autores. En el uruguayo de Viana, por ejemplo, anotamos cuán verídicos y vigorosos son sus personajes mientras los hace actuar, y cuán falsos y borrosos cuando pretende explicarlos.

El punto que tocamos es resorte de la mayor importancia para la definición de esta Narrativa. Cierto que, al pintar y mover un personaje característico, se opera no sólo con la exterioridad pintoresca del mismo, sino también con su psicología típica. Pero esta psicología está definida estrictamente en función del medio, como producto suyo, una expresión humana de su realidad, a menudo intransferible; y al trazarlo, el escritor mismo tiene por finalidad dar lo característico. La novela —o el cuento— de índole psicológica, da, en cambio, un proceso anímico desarrollándose en lo genérico del hombre, en el tipo humano trascendiendo de las condiciones especiales de un medio ambiente regional, en relación con las condiciones comunes de la vida humana universalmente válidas. Lo característico —si existe en esta clase de obras— es sólo una ubicación exterior de tiempo y espacio, algo secundario, que no afecta fundamentalmente la entidad psicológica. A este tipo pertenece, en general, como ya se hizo constar anteriormente, la novelística europea, cuyo acento cae sobre el hombre mismo y no sobre el medio. Hasta en la novelística rusa —en la gran novelística del siglo XIX— donde lo fuertemente característico del medio nacional es uno de sus mayores elementos del proceso psicológico que es la sustancia intrínseca de la obra, su tema capital, su finalidad, se desarrolla en un plano de categoría universal, cuya fenomenalidad y cuyo interés no terminan en los límites de sus condiciones nacionales, sino que trascienden inmensamente hacia lo esencial y perma-

nente de la realidad humana. El medio (lo característico) y el hombre (lo universal) coexisten y se conjugan sin que éste sea una forma de aquel ni aquel razón de éste; ejemplo máximo: Dostoyewsky. En la novela hispanoamericana más característica, los tipos humanos son como superestructuras psicológicas del medio, relativas a él, "plantas humanas" de lo geosocial. Esta es la fatal limitación del regionalismo literario en Hispanoamérica. Por eso hemos calificado de literatura territorial a la mayoría de la producción del Continente; más especialmente en cuanto se refiere a la Narrativa.

En "La Vorágine" —donde estábamos— se da el caso curioso de que los tipos característicos mencionados: el coronel Funes, la madona Zoraida, El Cayeno, etc., sean exclusivamente regionales, puras formas del medio (extensibles a otras regiones americanas cuyas condiciones territoriales sean más o menos semejantes, observación que no cambia el concepto). En cambio, el viejo Clemente Silva, o el mozo Antonio Coba, cuyo dramatismo se ha puesto algo más en lo psicológico, en lo anímico, son los que representan lo específicamente humano, la realidad universalmente válida. El viejo Silva, éste acaso más aún que el otro, es en cierto modo la conciencia humana en medio de aquel cosmos, en relación con el que actúan, pero que no los determina como si fueran "plantas humanas", insistiendo ahora en la expresión grata al determinismo taineano. El personaje "Planta humana" —producto primario del medio, expresión característica de su realidad condicional—, es lo que predomina en esta gran novela telúrica —como tal, la mayor— que a menudo adquiere grandeza épica, así como en casi toda la novelística hispanoamericana. Y ello a su vez, es trasunto literario de una realidad continental predominante, a la que el novelista responde, consciente o no de esa fidelidad.

Naturalmente, a "La Vorágine" no podría exigírsele que fuera obra psicológica, ni objetársele que no lo fuera en la medida suficiente; pertenece a otra modalidad, a una que tal vez le sea propia. Siendo como es, primariamente y por antonomasia, la novela de la selva tropical, su protagonista es la selva misma, como si dijéramos un dios telúrico —una diosa— cuyo poder salvaje domina absolutamente. Trasponiendo aún los límites humanos de la novela, configura una especie de epopeya primitiva:

la lucha trágica del hombre con las potencias de la tierra, cuya grandeza supera a todo otro relato de tema semejante, antiguo o moderno, de cualquier literatura; y desde luego a los de Rudyar Kipling, en el escenario de las tierras vírgenes, con los que, probablemente podría ocurrir se le comparase. Y en ese sentido, no es tanto Coba, el civilizado que huye a su seno con su amor a cuestas buscando la libertad fuera de las leyes, el personaje más significativo de la obra, a pesar de ser el propio narrador de las peripecias de esa gran aventura, sino el viejo Silva, personaje ya casi épico, encarnación del sentimiento de horror y del destino de tragedia en la entraña del monstruo verde, perdido tras el fantasma del hijo muerto, cuyas señales cree hallar en cada encrucijada. No se podría decir que es ésta, antonomásicamente, la novela —o el poema— de la entraña telúrica del continente, pero sí del trópico americano; las pampas, la cordillera, mundos distintos, tienen sus novelas aparte: "Raza de Bronce" o "Don Segundo Sombra", por ejemplo (aunque, quizás, en este último caso, sin ser novela, fuera mejor mencionar al "Facundo").

En la selva tropical impera la ley de la violencia y del terror. Todos los personajes típicos que aparecen en ese libro son de una barbarie feroz, salvajes morales armados de los medios que les da la civilización de donde proceden. A algunos los vuelve así la ferocidad de la lucha por la vida que hay que sostener a todas horas, contra la naturaleza y contra los otros hombres; a otros, el salvajismo del medio no es más que el estímulo y la impunidad para soltar la fiera que ya llevan dentro, y que en medio civilizado, si bien se ve coartada por los códigos que en la selva no existen, no deja de operar encubierta tras las formalidades, hasta donde puede. No es sólo El Cayeno, siniestro prófugo del presidio, bandido prepotente, jefe de partida en la jungla, cauchero esclavizador y asesino de indios, ladrón de haciendas; es, también, el Coronel Funes, autoridad arbitraria del poblacho y la comarca, militarote ambicioso y astuto, pichón de tiranuelo político; es la niña Griselda, el ganadero Barreda, la madona Zoraida, todos de brutal y felina instintividad, hechos de sensualismo y trapacería, caracterizados por una ausencia total de todo sentimiento, de toda virtud, de todo honor, verdaderos tipos demoníacos de aquel infierno, donde la codicia de los siringueros somete a servidumbre a los indios (y a los blancos que caen

bajo su férula) por usar armas de fuego, que los otros no tienen. La madona Zaraida, la turca venida del Brasil, tal vez el personaje más original y brillante del cuadro, empresaria codiciosa, mujer sensual y cruel, engalanada fantásticamente en medio de aquella rudeza primitiva, vestida de encajes, perfumada, abanicándose en su mecedora, es de la especie de Doña Bárbara, una tal de la selva, precisamente esa región misteriosa de donde procede la de Gallegos, dueña de la sabana. Pero la fuerza barbarizante del medio selvático es tanta, que hasta el mismo Arturo Coba —el mozo culto, que se interna en él— se barbariza, se encanalla, hasta que al fin, desesperado de penuria y brutalidad busca la muerte en el peligro; y es entonces que encuentra al viejo Silva, con las úlceras agusanadas de sus piernas producidas por las sanguijuelas de los pantanos, y su tremendo drama del hijo perdido, en ese seno de horror; el único personaje de nobleza humana en ese espantoso cuadro, aunque la obsesión del hijo que busca escribiendo a cuchillo su nombre en cada tronco de la selva, le haya vuelto ya una especie de maníaco, de fantasma; y es frente a él que Coba recobra su humanidad que casi había perdido.

Mas, conviene advertir que el tal infierno verde de la selva, lo es, no tanto por las terribles condiciones naturales del medio, por las potencias devorantes con las que es menester luchar duramente para subsistir, sino por obra y desgracia del hombre, que ha hecho de esa tierra sin ley el reino demoníaco de sus pecados capitales, de la parte bestial y feroz que lleva en sí, vuelta al estado de simple naturaleza. Este volver al estado de simple naturaleza —sin ley moral— es uno de los fenómenos más característicos de la vida territorial de este Continente, en sus múltiples graduaciones, tal como le percibimos a través de su narrativa; y que van desde el extremo de crudeza de "La Vorágine" hasta a algunas de las formas más típicas de la vida civil y política de sus sociedades.

¿Qué son, al fin, esas continuas tiranías cuarteleras que funcionan en la mayoría de los países bajo el rótulo de la República, sino una forma de esa misma barbarie territorial cuyos fondos tocamos en "La Vorágine"? En tal sentido, la gran novela de Rivera es también simbólica. Y esa —por ejemplo— descripción del carnaval en "La Chorrera", el poblacho tropical fronterizo,

antro de caucheros, es como la esencia de la barbarie pintoresca que encontramos esparcida en la mayoría de los relatos.

*

* *

De "Don Segundo Sombra", trazando así un triángulo representativo, ya observamos también que el personaje mismo, es, al modo de la Doña *Bárbara* de Gallegos, más un símbolo, una personificación, un ente figurativo y arquetípico, que una personalidad real, concreta, psicológica. La existencia biográfica del modelo no desmiente la concepción un poco abstracta y un tanto literaria del personaje; antes bien la atestigua. Quienes conocieron al verdadero Don Segundo —el viejo resero de la localidad de San Antonio de Areco, en la provincia de Buenos Aires—, comprueban cuánta distancia había del original a la figura prototípica creada por Güiraldes a través de su idealidad avocativa. Por lo demás, no es esto lo más importante, pues el novelista, no sólo tiene perfecto derecho a recrear esa ficción a su manera (a su imagen y semejanza...) sino que la creación novelesca exige, para ser tal, esa transfiguración humana; es el hecho de que la personalidad misma del personaje esté contenida en una página y media del libro, en explicación directa del autor, siendo todo el resto sólo una hermosa pintura de tipos, ambientes y costumbres, aunque su realismo sea siempre de tendencia poemática; y el todo se dé en un estilo de escritor de alta escuela, sobrio, de la mejor cepa, sin incurrir ni el barbarismo criollista ni en el empaque hispanizante, un gusto literario en el que se percibe la íntima influencia de la cultura francesa, cuya lengua el autor dominaba, y cuya metrópoli —en la que, mozo de fortuna, vivía largos períodos de su vida no muy larga— amaba casi tanto como su propia patria. Güiraldes era de los americanos que tenían el culto fervoroso de París, rasgo que lo acercaba a la generación "modernista", la de 1900, aunque él pertenecía ya a la siguiente. La pampa era su infancia, su provincia; París, su capital, la de su cultura.[1]

En rigor, y no sólo en apariencia, la novela de Güiraldes tras-

[1] Estaba todavía en el dualismo de Darío, cuarto de siglo antes: —"Mi esposa es de mi tierra, mi querida, de París".

pasa ya la época del realismo, y no por su cronología, dato éste secundario y algo equívoco, puesto que, aún actualmente, a mediados del xx, se escriben en América cuentos y novelas perfectamente caracterizados dentro del más neto naturalismo de la "*tranche de vie*" y aún del "estudio" sociológico; si la obra en cuestión traspasa (evitamos decir supera) el realismo anterior, es por el sentido poemático de la evocación y lo simbólico del mito literario que crea. Aparte ese sentido, la obra entra en la definición general del costumbrismo americano, por primacía de sus elementos pictóricos regionales.

Paul Groussac, el viejo ogro de la Biblioteca —quizá viendo sólo la mitad de la verdad, con lo que se reconoce que ello es verdad en parte, aunque toda ella pueda ser distinta— dijo a su respecto que al autor se le veía el smoking debajo del poncho; daba así, la razón a los de Boedo. "La Estancia vista por el hijo del patrón"... dijeron a propósito de su pintura del campo argentino, los jóvenes escritores de aquel grupo socialista. Y no sin su razón, por cierto, en cuanto tal pintura, puramente estética, es ajena a la dura realidad social, aparte de lo que supone la condición personal del autor, joven hacendado cuya vida de rico se repartía entre su estancia pampera y su hotel de París. Y si es verdad, probablemente a causa de ello (porque es muy difícil al rico sentir esas realidades) que el libro no da la verdad de la vida en el medio rural argentino sino sólo una imagen poemática de ella, es verdad también que esa versión idealizada, contiene un substractum emocional que le humaniza, máxime en aquellas páginas donde el joven narrador evoca su adolescencia y a través de ella el cuadro de paisaje y de figuras que se agrandan en el recuerdo. Es natural que el joven Cáceres —después de sus años de intensa vida europea, saturándose intelectual y experiencialmente, de las más refinadas y artificiosas esencias de la civilización— vuelto al solar nativo, no refleje sino aquello que impresiona su sensibilidad estética; toda otra forma de realidad campera está ausente de su visión y de su memoria, no tanto por deliberado propósito literario cuanto por espontáneo fenómeno de conciencia.

Por lo demás, si su novela evocativa es de esencia poemática, como lo es, natural es que sólo estén presentes en ella aquellas imágenes que corresponden a su carácter, cosa legítima, siempre que,

está claro, no se pretenda atribuirle el verdadero cuadro de la vida pampera de su época. El autor ha elegido ciertos elementos de esa realidad para componer su evocación (la cual, probablemente, hubiera sido distinta si, y en esto tendrían razón sus críticos socialistas, hubiérale tocado en suerte vida de pobre criollo en vez de la afortunada y europea que le deparó su destino de "*hijo de patrón*"). Es de notar que, una de las partes mejores de su evocación, más colorida y jugosa, la que tiene mayor sabor de autenticidad, es esa de la infancia del relator, en el ambiente pueblerino y hogareño, magistralmente dado en su clima y sus tipos. Lo que sigue ya entra en el otro clima, el simbólico, casi podríamos decir el literario, que envuelve la figura del personaje epónimo, sin que ello impida el vigoroso acierto descriptivo de muchas de sus escenas (entre ellas, ha de citarse siempre la del primer encuentro —casi fantasmal— del muchacho con Don Segundo, al atardecer); pues, si algo no se discute es la calidad de escritor que hay en Güiraldes, un escritor que trae a la narrativa americana un gusto literario depurado y disciplinado en el crisol de la alta cultura europea, especialmente de la francesa, que le era familiar como sabemos. Antecedentes como "Raucho", "Xamaica" y otras obras menores, anteriores a la novela que le hace célebre, acreditan ya un ejercicio de su arte que, sin llegar a la importancia de la última, es índice de calidad.

Dizque Roberto Arlt, otro novelista del que hablaremos, siendo su joven secretario particular y su protegido, antes de que Güiraldes diera "Don Segundo", habríale dicho en arranque de ruda franqueza: "Y, maestro, ¿cuándo es que va a empezar a escribir en serio?"... Esta anécdota marca, tal vez, la diferencia entre lo de antes y lo de después, aún manteniendo el concepto anotado a su respecto.

Tratándose, pues, de una novela poemática en gran parte —y en su parte más significativa— el no mucho realismo de la versión no lo es tan objetable, ya que, si no trasunta una verdad objetiva, expresa una verdad ideal, que es la del autor, desde luego, ya que su mismo personaje epónimo es de entidad subjetiva, igualmente poemática, idealización arquetípica de la argentinidad, tal como reza la dedicatoria: "Al gaucho que llevo en mí, sacramentalmente, como la custodia lleva la hostia" (y aunque, según el dómine francés, lo llevara debajo del smoking...).

gran pecador y hasta medio bruto a veces; pero Don Segundo Sombra es sólo un doble ideal de Don Segundo, la sombra del sueño de Güiraldes, un fantasma de su ideal humano y nacional, a caballo a través de la pampa. Ahora digamos también, para cerrar con justicia estas observaciones —justicia es sinónimo de verdad— que obras puramente realistas como la de Barrios, tienen valor sólo en el plano literario, pero las que expresan un ideal, como la de Güiraldes, viven también en el espíritu de un pueblo, porque encarnan valores. De ahí que Don Segundo Sombra tienda a tornarse, hasta cierto punto, en lo que es Martín Fierro, cuya figura ha trascendido la literatura para convertirse en un signo nacional, por lo menos en aquella parte de su pueblo, o en aquel sector de su conciencia histórica, que ansía definir la "argentinidad", problema fluctuante entre la tradición y el cosmopolitismo. También Doña Bárbara va cobrando algo de mito territorial venezolano, pero inversamente; no en el sentido de la virtud a alcanzar, sino del mal a vencer, por cuanto Gallegos ha llegado a simbolizar en este personaje —y no sólo para su patria sino para todo el trópico americano— las trágicas fuerzas primitivas de su realidad telúrico-sociológica; realidad y conflicto que materia tan rica de colorido y dramatismo ha dado y sigue dando a la literatura continental.

Quizás la más alta realización a que puede aspirar un novelista sea esa: crear un personaje —real o ideal— que contenga en sí el poder de convertirse en mito, como Don Quijote, ejemplo máximo. Y puesto que lo necesario para ello, tanto o más que representar caracteres reales, objetivamente existentes y actuantes, es encarnar simbólicamente aquellas virtudes ideales, arquetípicas a que aspira, bien puede ocurrir —en parte está ocurriendo— que ese personaje concebido por "el hijo del patrón", a espaldas de la sociología, y a pesar del smoking que éste lleva debajo del poncho (más, ante todo, y a pesar de su insuficiente encarnación novelística, según ya observamos) llegue a sustentar ese valor mítico, y, en este caso semilegendario, pues que se trata de una idealización biográfica a través de la ficción narrativa.

Capítulo Cuarto

LA NOVELA REALISTA, INTRAHISTORIA DE AMERICA

I. La novela realista como intrahistoria. Su representación documental. La problemática psíco-social de América a través de su narrativa. Tesis, ideologías, categorías intelectuales *a priori*. Repertorio temático continental y regional. América como *voluntad* y como *representación*. La vida y la imagen. II. El tema del indio. Su planteamiento en la historia y en la novela. El motivo indígena en la literatura colonial y en la romántica. La evocación precolombina. El problema social indígena. "Aves sin nido", de La Matto de Turner, obra precursora. "Raza de Bronce", de Alcides Arguedas, novela arquetípica. Lo telúrico y lo social. El indio y la Cordillera. "En tierras del Potosí", de Jaime Mendoza. Adrián Valdelomar y el tema incaico. Lo decorativo y lo humano. Santos Chocano y el incaísmo. Los cuentos de López Albujar. V. García Calderón y su literatura francoperuana. "Danger de Mort", "Couleur de Sang" y el frac diplomático. "Pueblo sin Dios", de César Falcón. "El Amauta Atusparia", de Ernesto Reyna. "El Tungsteno", de César Vallejo. "Huasipungo" y "Huirapamuschas" de Icaza. Indigenismo y marxismo. "El éxodo de Yungaria" de Angel F. Rojas. "El mundo es ancho y ajeno" de Ciro Alegría. Obras de Emilio Romero, Barrantes Castro, Diez Canseco y otros congéneres. III. El drama nacional de México a través de su narrativa. La novela de la Revolución Mexicana, como expresión de los caracteres y problemas de su pueblo. Colonialismo e indigenismo; feudalismo terrateniente; reforma agraria; caudillismo anárquico; idealismo revolucionario y bandidaje. La narrativa mexicana anterior a la Revolución. El costumbrismo regional, desde el indio Altamirano hasta Díaz Covarrubias. El galicismo de Gutiérrez Nájera. El realismo a la manera española y a la francesa; entre Galdós y Zola. De Emilio Rabasa a López Portillo, pasando por Porfirio Parra, Rafael Delgado y otros. La tendencia colonialista y arcaizante iniciada por Valle Arizpe. La sátira anti-colonialista de Genaro Estrada; su yanquismo peor que la enfermedad. El realismo cientificista y humanitario de Federico Gamboa. Literatura al margen de la auténtica existencia mexicana. Verismo y pesimismo en la novela de la Revolución. Cuadro bárbaro y desencantado de la realidad. Ausencia de épica. Decepción y amargura de los intelectuales. "Los de abajo", de Azuela, iniciación de la serie, dando el tono. "Los caciques", "Las moscas" y otras obras posteriores del mismo. "El águila y la serpiente" y "La sombra del Caudillo" de Martín Guzmán, vastas y fidedignas crónicas novelescas. Periodismo y novela. Pancho Villa figura central representativa. Reacción sobre el pesimismo de Azuela. Las falsas Memorias de Pancho Villa escritas por Guzmán; una creación literaria folklórica. Secuencia del tono y riqueza del motivo revolucionario. "Vámonos con Pancho Villa" y otras narraciones de Rafael Muñoz. "Tierra", "El Indio", "Mi General", y otras de López y Fuentes. Alatorre, el General Urquijo, Campobelo, Magdaleno y otros autores. La narrativa humorística del gran drama mexicano. Sátira y pesimismo. "La vida inútil de Pito Pérez", de Rubén Romero, "Panchito Chapopote", de Javier Icaza y otras expresiones del género. "El Testimonio de Juan Peña", de Alfonso Reyes, y su sentido filosófico nacional. "Ulises Criollo" y otras Memorias de Vasconcelos; interés narrativo y documental. IV. La novela social cubana; primacía de la tesis sobre el carácter. "Los inmorales" y "Los ciegos" de Carlos Loveira; falsedad humana; ideología y prédica. "Generales y doctores" y "Juan Criollo" del mismo autor, superando su error novelístico. "Las honradas"

y "Las impuras", de Miguel Carrión, estudios ético-sociales. El médico detrás del novelista; el sociólogo detrás del médico. Jesús Castellanos, un vigoroso pintor de ambiente rural. Dos o tres novelistas cubanos españolizados; Hernández Cará, Insúa, Zamacois, etc. V. La novela urbana en Venezuela, desde el advenimiento del realismo. "Débora", de Michelena. El divorcio, tema favorito. Ventaja cualitativa del criollismo. "Peonía" de Romero García. "Todo un pueblo", de Pardo, "pintura criminosa de Caracas", según Blanco Fombona. Sátira cruel de la ciudad; retrato y caricatura. "Idolos rotos", de Manuel Díaz Rodríguez. La pobreza espiritual del medio, en las ciudades sudamericanas, a principios del siglo. Cultura europea e incultura nacional. "El Hombre de hierro" y "El Hombre de Oro" de Blanco Fombona. Primacía del cuadro ambiental. Parecidos con la novela europea. Otras obras de Blanco Fombona ("La máscara Heroica", "La Mitra en la mano", etc.), novelas panfletarias. "Cuentos americanos" y los tres ambientes humanos característicos del Continente. "Memorias de un venezolano en la Decadencia", de Pocaterra. La Historia escrita por los novelistas. Imagen y testimonio de una tiranía sudamericana. Los intelectuales y las dictaduras. "Ifigenia", de Teresa de la Parra. Una heroína burguesa; del "Sacré Coeur" al matrimonio de conveniencia. Siempre el cuadro de ambiente, lo mejor. "Las Memorias de Mamá Blanca". VI. "Los trasplantados", de Blest Gana y "Criollos en París", de Edward Bello. Miseria (pero no grandeza) de la colonia sudamericana en Europa. Otras novelas que pintan ese aspecto de la vida de las altas clases sociales de estos países. "La vida falsa" y "Confidencias de un expatriado voluntario", de Martín Aldao. Apogeo y declinación de la colonia argentina en París. La dura crítica de la alta clase burguesa; "Casa Grande", "En Familia" y "Tronco herido" de Orrego Luco. "El Roto", de Edward Bello, realidad contrapuesta; tipos y ambientes del bajo pueblo. Fenómeno sociológico general, de Chile y México. Otras crónicas novelescas nacionales e internacionales de este escritor. "Un juez rural" de Pedro Prado, pintura y documento del medio rural chileno. "Sub-terra" y "Sub-sole", de Baldomero Lillo, relatos mineros completando el panorama narrativo social trasandino. Un excelente cuentista. "Humo hacia el Sur" y otros libros de Marta Brunet. Gran retrato de un personaje. Doña Matilde y Doña Bárbara. VII. "Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira", de Roberto Payró, novela picaresca argentina. Una humorada seria. Una tipología y un clima social. La *viveza* criolla como expresión y clave del carácter y el ambiente. El medio político de estos países. El gauchismo y el compadrazgo, según Payró. Europeísmo y argentinismo. "El casamiento de Laucha", otra encarnación del "vivo". Entre la picaresca y el realismo. VIII. La narrativa de carácter gauchesco. Su evolución en el Uruguay. De Acevedo Díaz a Javier de Viana; del idealismo al naturalismo; de la épica a la sociología. Transformación del medio rural, ganadero. Decadencia y adaptación del tipo gaucho. La obra realista de Viana y los males del ambiente; Viana y Zola. El lenguaje folklórico en la narración gauchesca. Excepciones urbanizantes. Después de "Beba", "El Extraño" y "La raza de Caín", de Reyles. Trasplante de psicologías; el invernáculo literario. "El Terruño", vuelta al ídem. Tesis desvirtuante. "Beba", la gran novela de la ganadería rioplatense. "El embrujo de Sevilla"; España, el flamenquismo y América. Reyles y Larreta. Las "Crónicas" de Zavala Muñiz. Epica criolla y sociología del medio. Proceso evolutivo visto desde la "reja". El costumbrismo en los cuentos de Montiel Ballesteros. Pintura y socarronería. Problemática en sus novelas. "Raza ciega" de Francisco Espínola, *nuevo estremecimiento* y otra dimensión del tema gauchesco. Amorín, Morosoli, Da Rosa y otros actuales narradores camperos. Interferencias sociológicas del marxismo en la narrativa del tema rural, D. Gravina. "El Arrabal y el Compadre", en la novela de Vicente Carrera. Otro brote platense de la picaresca: M. de Castro. Trillo Pays y el problema del negro. "Pompeyo Amargo". El tradicionalismo gauchesco en la narrativa y la evolución del medio geohumano. La gran novela social contemporánea. Preeminencia de las nuevas modalidades narrativas. Supremacía de la ciudad sobre el campo. IX. Del Plata al Caribe. "El señor Presidente", de Miguel Angel Asturias. Terrible cuadro de la realidad política americana. "Tirano Banderas", de Valle Inclán y la esperpentización del mo-

tivo. Carácter semigrotesco de la novela de Asturias. El impresionismo de su manera. El escritor comprometido en su tema. "Hombres de maíz", y sus otros relatos. Trasfondo ancestral del indio y sociología novelística.

I

Si es cierto que la novelística hispanoamericana, en general —y mayormente la realista, que comprende la mayoría de la producción del género—, siendo de temática y carácter predominantemente objetivistas, no es una novelística de profundidad, no llega sino raramente a lo interior, a lo intrínseco y universal del hombre, cierto es también, en cambio, que sus páginas constituyen un documental de la vida americana, de su caracterología, de su fenomenalidad social, aparte de cuanto, incluso en ello, atañe a su naturaleza, a su geografía, que no es poco. Nadie podría conocer a América, llegar a comprenderla, sino a través de su narrativa, que es como su intrahistoria. Y cierto es que, si en ello, el realismo hispanoamericano no hace sino cumplir una de las funciones universales del género, pues que, cualquiera sea su modalidad, la novela siempre ha sido y sigue siendo, directa o indirectamente, una representación de la vida en sus diversas circunstancias de lugar y de tiempo, cabe observar que ésta lo es en grado mucho mayor que la de otras partes del mundo, por el predominio y prevalencia que en ella tiene aquella objetividad representativa de sus motivos y de su carácter.

En tal sentido, sí puede decirse que esa narrativa es historia, peripecia y drama del hombre americano en su medio cósmico y social. Decir que es, en gran parte —como hemos dicho— geografía humana, sería injusto si no se entendiera que, en su plano superior, es, asimismo, en gran parte, caracterología, aunque no siempre *estudio* de caracteres, si bien, a veces, llega también a serlo; y aún más, en este sentido, una problemática de orden moral, en función de las condiciones sociales del medio. Mas como no se trata de simple historia (aunque no siempre la historia sea tan simple), ni de simple sociología, aunque ésta lo sea menos aún que la histórica, sino que se requiere invención del narrador, puesto que se trata de una forma de ficción a través de la cual se va configurando la realidad histórica, el valor depende no sólo del mayor o menor acierto en la pintura de esos cuadros de am-

biente y esos retratos de carácter, sino de la conciencia que el autor tenga del problema moral que toca, de su sentido. De ahí que todo novelista sea, en esto suyo, un filósofo; no de la filosofía sino de la vida, del hombre, del medio, un filósofo concreto. En el caso de la narrativa americana, esta filosofía actúa, ya que no en el plano profundo el de lo inmanente o trascendente del hombre mismo, sí en el de su experiencia ambiental, es decir, que tiende siempre más a lo sociológico que a lo ontológico de sus motivos. En tal sentido, habría que recordar la prevalencia de la Filosofía Social, la que proviene de Francia desde el siglo XVIII y se renueva en el liberalismo romántico saintsimoniano, reforzada luego por el positivismo inglés del XIX, cuyo influjo en la cultura, y por ende en la narrativa, durante todo ese largo período, casi hasta hoy, es tan evidente. Y el casi hasta hoy podría convertirse en el casi hasta luego, si se atiende al hecho de la influencia que, en un gran sector de la narrativa continental ha logrado, en los últimos años, la ideología marxista, que es el más crudo objetivismo sociológico, el del hombre puramente exterior, además de incurrir, casi fatalmente, en los términos de la literatura de propaganda.

No se trata aquí de la tesis que pueda implicar una obra. El repudio de la tesis, en cuanto ella importa una desvirtuación del motivo para ajustarlo a una finalidad ideológica, un modo de falsear la realidad viva, sirviendo a los planes de una doctrina siempre más o menos discutible, consta ya más que suficientemente en el curso de estos apuntes, aunque el problema no es tan simple ni elemental, porque está también la otra clase de tesis indirecta, subrepticia, que se enmascara detrás de las formas puramente novelísticas, y que implica un falseamiento no menor de la verdad viva, tanto más peligroso cuanto que se esconde. La tesis simple, la que solemos llamar tal, se da francamente, casi ingenuamente, y no puede evitar su caída en el discurso y el alegato, ya sean hechos por el mismo autor o puestos en boca de sus personajes. La otra, en cambio, que prescinde de esos procedimientos tan gruesos, está en la dirección misma tendenciosa que el autor imprime a los caracteres y a los hechos, en la sofística del trasunto.

Y si el problema no es simple, es porque esa frontera entre la verdad y el sofisma es ella misma muy indecisa y peligrosa. Pues

ausencia de tesis no implica falta de concepto. No hay novela sin su concepto; lo mismo sería decir que sin concepto no hay novela. El novelista procede por ideas de las cosas, y sin tales ideas, las cosas mismas no toman forma de representación. A nada más aplicable que a la ficción novelesca aquello de que no hay cosas sino ideas de las cosas, tanto más cuanto que se trata de un conjunto de representaciones que asumen relaciones recíprocas, y un sentido en la composición de la obra. Más aún, dos novelistas (o más) tratan el mismo motivo (y tienen derecho a hacerlo) y lo tratan distintamente. La misma realidad dada, aparece sentida e interpretada de diversos modos, a través de la mentalidad del autor. Por eso el mundo de cada novelista tiene su conformación, su clima, su sentido, en función de su propia subjetividad; pero no sólo de subjetividad pura, sino también filosófica; en lo que deben distinguirse, asimismo, dos modos, legítimo el uno, espurio el otro. El primero es aquel que se identifica subconscientemente con la mentalidad del escritor y se manifiesta involuntariamente en la obra; el otro el que actúa intelectualmente de manera consciente y voluntaria, concebida la obra con un criterio y una finalidad de demostración o doctrina. No estamos generalizando demasiado sobre la novela; estamos aludiendo siempre a la hispanoamericana, tan afectada de ese mal.

La vieja y conocida definición de Zola acerca de la novela: "la vida (o la naturaleza) vista a través de un temperamento", debe ser completa para que sea verdadera; además del temperamento, actúa el pensamiento, las ideas; la posición filosófica del escritor es tan importante como el temperamento (y aun en cuanto aquélla pueda ser, en gran parte, predeterminada por éste) e interviene en ése "a través" tanto como lo otro; sólo que, reiteramos, tiene en el arte una manifestación legítima, específica, y otra no, como se comprobará en los ejemplos. Si la posición filosófica del escritor —y no hay escritor sin posición filosófica, pues ello integra necesariamente su propia psicología operante— influye de modo poderoso en la versión novelesca de la realidad, y por tanto en su sentido, no hay realidad simple, pura, en la novela, como en el arte todo; ni aun el simple cuadro costumbrista; ni aun la famosa "*tranche de vie*" de los veristas del XIX. Todo está conformado *a priori* por nuestras propias categorías psicológicas. El arte romántico es una concepción pasional de la vida; el natura-

lista una concepción científica; el modernista, por darle un nombre, una concepción esteticista; y todos responden a un estado de alma, de época. Ello no implica que los hechos mismos que se trasuntan, la realidad objetiva que se representa, no puedan ser verdaderos, en todos los casos, sino que su interpretación es distinta. Y siendo así, no es tesis, sino versión. Pero estas comprobaciones primarias abarcan, más que el problema literario de la novela misma, del que aquí tratamos, el muy metafísico y fundamental del conocimiento, el endiablado de *la cosa en sí* nada menos, que excede demasiado a nuestro tema y dejaremos discretamente a un lado, aludiéndole sólo de soslayo para que conste la profundidad de sus raíces. (Como todos los caminos iban a Roma, todos los problemas van a la metafísica, a lo abstracto.)

Tenemos, pues, versiones o interpretaciones de la realidad americana, a través de la conciencia del escritor. El problema específicamente literario consiste en que esa conciencia, con sus categorías intelectuales propias, no trasponga y transgrieda el plano de la representación para incurrir en lo ideológico de la tesis, forma espuria que se descarta. Forma que se descarte, ésa, pero separándola a veces de otras virtudes auténticas que pueda haber en la obra, a las que perjudica, sin duda, grandemente, pero no anula. Distinguir, discernir (*discriminar*, como solemos decir ahora, anglicanamente), no prescindir ni confundir los elementos de la obra, es función y deber de la crítica, no de los más fáciles, por cierto, pero sí de los más necesarios.

Otra aclaración es necesario tener en cuenta. Se dijo *ut supra*, que no hay objetividad pura ni aun en el simple cuadro de costumbres, ni aun en la "*tranche de vie*", etc.; pero la diferencia de grado entre esas modalidades y la novela con poderosa carga filosófica (a veces demasiado pesada) es tan grande que llega a parecer (aunque no es) casi de especie. Ello se observa mejor dentro del propio realismo, cuyo espectro de luz abarca la mayor parte de la narrativa hispanoamericana. La obra de Balzac, de Flaubert, de Zola, de Tolstoy, etc., encierra un sentido bien netamente definido de la vida, ya sea escéptico, científico, pesimista, cristiano, si bien implícito y no predicado. En cambio, otras modalidades, como la de Galdós, por ejemplo, en su segunda época —y que citamos por cuanto tuvo gran influencia en parte de la narrativa americana de la época—, parecerían no contener ese sentido, acer-

cándose tanto al puro objetivismo del espejo, que se confundiría con él. Y decimos su segunda época —la de "Fortunata y Jacinta", la tan renombrada, entre otras— porque en la primera, cuya cumbre sería "Doña Perfecta", el sentido de la lucha entre la España tradicional, dogmática, conservadora, y la racionalista, liberal y progresista, a la que el mismo autor pertenece y por la que combate, es evidente. Pero aunque no tan evidente en la segunda, tal actitud filosófica y política está también en todas sus entrelíneas y detrás de su aparente objetividad pictórica. Toda la obra de Galdós representa esa lucha del espíritu liberal, científico, progresista contra el conservatismo rancio tradicional, de donde viene la crítica negativa de Unamuno —y, en general, la subestimación que por Galdós tuvo casi toda la llamada "generación del 98"—, no porque ésta ni el Rector de Salamanca fuesen rancios conservadores, sino porque eran enemigos del tipo de liberalismo cientificista, burgués, que Galdós profesaba y que era el de su época.

Ese concepto previo, necesario, que el autor tiene casi siempre de la materia y el sentido de su narración, y que está en el principio mismo de la ficción creada, es lo que, evitándose el peligro de que se convierta en tesis, representa la presencia de los problemas de orden moral, social, etc., inherentes al sentido de la realidad que se trasunta. Aquí es donde hay que distinguir entre lo verdadero y lo falso del concepto que rige la ficción. En modo general, podría decirse que lo segundo ocurre cuando el pensamiento del autor —y su ficción novelesca— se rigen por modos ideológicos, y lo primero cuando responde a una pura interpretación del motivo. En la narrativa hispanoamericana se da mucho esa forma de interpretación intelectual directa, pura (pura, en el sentido artístico), aunque es frecuente hallarla mezclada en mayor o menor grado con expresas finalidades ideológicas, que tienden a conformar su sentido. Ejemplo de lo primero serían "La Vorágine", "Raza de Bronce", "Doña Bárbara"; de lo segundo, "Huasipungo". De aquellas que son de tesis, francamente, es obvio citar; empero, complácenos comprobar que estas últimas son las menos, entre aquellas que han alcanzado notoriedad continental.

En las páginas siguientes se traza un esbozo —algo así como un anteproyecto— a completar, a corregir, de ese repertorio temá-

tico, prototípico, que, a través de la ficción narrativa hispanoamericana, configura una intrahistoria moral y social del Continente, en su doble representación de caracteres y de problemas, abarcando principalmente todo el vasto imperio del realismo, que llega muy cerca de nuestros días. Se omite lo relativo a aquellas obras de las que ya se ha hecho comentario mayor en otros capítulos, aun cuando sea imprescindible referirse a ellas con frecuencia.

Mas no entraremos en materia (como dicen los tratadistas) sin antes aludir, por cuanto se relaciona intrínsecamente con el substrato intrahistórico de la narrativa americana, que es nuestro tema, a todo un tipo de producción seminovelesca, que, en forma de "Memorias", "Recuerdos", "Cartas", "Autobiografías", etc., tan importante lugar ocupa en esta literatura, desde los días iniciales de la Independencia. Seminovelesca, decimos, y ya se supone que no porque sus hechos y personajes sean de ficción, sino porque el ambiente histórico a que corresponden suele estar pintado con tanta o mayor vida que en la novela; y aun podría agregarse que, desde el punto de vista psicológico, suelen poseer mayor valor, porque el autor da de sí mismo —y a veces de quienes trata— dramatismo moral y estados de conciencia que les convierten en personajes, y no siempre aparecen tan convincentes en las ficciones; y ello, además de la sabrosa carga anecdótica que contienen. Larga sería la cita de tales obras, si fuéramos a anotar sólo las mejores. Desde las "Memorias de Monteagudo" y los "Recuerdos de Provincia" de Sarmiento, en el siglo pasado, hasta "Memorias de un venezolano de la Decadencia" de Pocaterra o "Ulises Criollo" de Vasconcelos, en el presente, esa vertiente de la bibliografía americana afluye a la narrativa (como por otra vertiente afluye al ensayo historiológico) en continua y fertilizadora corriente.

Ni qué decir tal cosa es necesario, de libros histórico-sociológicos como el "Facundo", citando el más culminante de su especie numerosa, porque su esplendidez pictórica y su dramatismo temático le aproximan tanto, en ciertas páginas, a lo novelesco, que, como ya decimos en otro lugar (o en otros, que en varios se habla de ello), no se sabe si es mayor su interés como narrativa o como ensayo; y eso, no incurriendo en la peligrosa hibridez de la biografía novelada sino siendo estricta biografía, pero trazada con tal poder intuitivo de evocación que personaje y ambiente

tienen la vida propia de la mejor novela, tan mejor que no ha sido superada en su tema. ¿Cómo podríamos dignamente soslayar el hecho de que el general Quiroga, quien, sin Sarmiento, no hubiera pasado de ser una figura episódica en la historia política argentina de su época, se haya convertido en un personaje tan extraordinariamente representativo, continental y hasta mundialmente célebre?... Eso es casi crear un personaje, o re-crearlo, con facultad propia del novelista. Por otro lado, ¿qué libro de la literatura argentina —no siendo el "Martín Fierro"— ha dado un cuadro de la pampa tan magistralmente trazado (aun cuando el autor no la hubiera visto al pintarlo, lo que aumenta el milagro), a punto que esa tierra y sus costumbres sean mundialmente conocidos, en cuanto lo son, a través de sus páginas? Lejos de ser impropiedad ni irreverencia referirse a Sarmiento en tratándose de la novela, sería grave descuido y omisión errónea no hacerlo, pues tan grande escritor es, que su presencia se hace imprescindible en todos los géneros, excepto en el verso, que, felizmente no hizo, evitándonos el disgusto de disculparle. De "Recuerdos de Provincia" —aún más dentro del estilo novelesco— nos parece haber escrito algo ya, en otro capítulo.

Por lo demás, esto de las divisiones en géneros es cosa muy relativa para que debamos detenernos estrictamente en sus límites; límites hay y géneros también, en la formalidad de las letras (de molde) necesario es reconocer, para no movernos arbitrariamente en la confusión del caos y perdernos en él. Sin cierto orden racional no hay crítica posible, ni tampoco vida, en último caso, pues la vida misma humana, en cuanto es más que simple naturaleza física, se anarquiza y destruye en el desorden de sus elementos. Pero siendo la rigidez del formalismo tan mala o peor que la anarquía (pues si en aquél se perece por disolución en éste se perece por anquilosamiento), prudencia, y no licencia, es no encerrarnos en el límite de las formas sino abrir ventanales a las perspectivas de fuera, y aún más, las puertas mismas a los visitantes, no tratándoles como extranjeros sino como ciudadanos, sentados con todo derecho y honor a nuestra asamblea. Y ciudadanos y asambleístas nuestros son, ahora, en esta vieja y universal República (la de las letras) que a pesar de ser tan turbulenta no se destruye, todos esos valiosos elementos narrativos contenidos en libros de biografía y de memorias. Pues, al fin, lo que

realmente sucede, y lo que imaginamos suceder, lo real y lo posible, se identifican en el plano mental de las esencias; y aun en el de las apariencias. Don Quijote no es menos real que Cervantes, como ya lo paradojizó Unamuno; ni Madame Bovary menos que la Emperatriz Eugenia; ni Martín Fierro menos que Güemes o Quiroga. La historia puede ser novela y la novela historia; ambas son la vida y su imagen; y la imagen es más perdurable que la vida.

II

El tema del indio es dominante en la narrativa de este siglo, en toda la región andina del antiguo imperio incaico, comprendiendo principalmente las tres repúblicas de Bolivia, Perú y Ecuador. La razón de tal predominio temático está implícita en su propia antropología sociológica. Estamos en el territorio del indio, donde éste, con su derivado, el mestizo, compone más de las tres cuartas partes de la población nacional, después de haber constituido, en el tiempo prehispánico, aquel vasto orden teocrático-comunista del Tahuantinsuyo, con su civilización milenaria, grandioso escenario de la tragedia y epopeya —a la vez— de la Conquista, que redujo a estado social de servidumbre a la raza despojada y oprimida bajo el nuevo orden del Virreinato.

Durante los tres siglos del dominio absolutista hispano, la masa indígena, teóricamente amparada bajo el régimen de tutela establecido por las leyes de Indias, pero prácticamente sometida a la terrible servidumbre humana de mitas y encomiendas, no cuenta en la vida política, social y cultural del Coloniaje, es puesta al margen de la sociedad civil, reducida ésta, exclusivamente, a la minoría blanca de origen europeo, que va incorporando luego elementos mestizos. Mientras esta minoría dominante se agrupa en las ciudades, a la que se trasplanta la cultura hispánica, la masa indígena sigue conservando, en la mayoría del territorio, sus antiguas costumbres y su lengua propia, ya que no su religión, pues ha sido convertida, por la predicación o por la fuerza, al catolicismo oficial. La República no cambia fundamentalmente, después de esos tres siglos, la situación social del indio. A la falsa tutela teórica de las leyes de Indias sucede el falso derecho teórico de las Constituciones; pero el indio sigue prácticamente al mar-

gen de la sociedad y del Estado, sometido al mismo régimen de servidumbre en haciendas y minas; el *gamonal*, terrateniente, perpetúa al encomendero bajo idéntico régimen de despotismo feudal; las minas de plata o de estaño siguen devorando año tras año la carne de las recuas sumisas; y en el infierno verde de los siringales (campos de extracción cauchera), el peón indígena es bestia de labor, privada de todo fuero humano, agotándose bajo el látigo del capataz y las fiebres palúdicas.

Hasta 1888, es decir, hasta el famoso Discurso de González Prada en la asamblea del Politeama de Lima, todo sigue así, sin protestas, sin que el mal conmueva conciencias ni corazones, no obstante los varios y sangrientos levantamientos de indígenas desesperados, siempre ahogados en crueles represiones. Bajo la República, como bajo el Virreinato, Bolivia, Perú, Ecuador, son la minoría blanco-mestiza, agrupada en las ciudades, un cuarto o quinto de la población, que detenta toda propiedad y ejerce toda profesión y toda función pública, que monopoliza toda cultura. La masa indígena es una cosa impersonal como la tierra, para ser pisada y explotada. En consecuencia, el indio tampoco cuenta en la literatura de estos países, concentrada casi exclusivamente en la vida de esa minoría culta; sus temas son los de su propio ambiente. El indio, si aparece, en relato o poesía, es sólo como elemento típico de la tierra, del paisaje, como nota de colorido regional, de descripción costumbrista.

El romanticismo trata del indio, sí, y mucho, pero sólo como elemento histórico; el tema de sus leyendas (como en "Cumandá" o en "Tabaré") es el indio de los tiempos heroicos, el de la lucha con el Conquistador, el que ya venía como motivo épico-lírico desde la solemne octava real de la epopeya ercilleana. pasado a través del sentimentalismo de "Atala" —el fantasma romántico del indio pasaba entre lágrimas y bravuras por las páginas de los libros— sin tocar la realidad del indio viviente, su miserable condición de paria actual, el tremendo problema social y moral de su redención humana. Un gran romántico y un gran retórico, Montalvo, había dicho: "Si escribiera sobre el indio haría llorar a América"; pero no escribió, y la América blanca no lloró ni se dio por aludida; por lo demás, había gastado ya todas sus lágrimas enjugadas en los pañuelitos de encaje del melodrama.

Durante el XIX, la tónica literaria sigue estando en el seno de

la minoría blanco-mestiza del Pacífico, entre lo colonial y lo francés, y su expresión culminante y simbólica pueden ser las "Tradiciones" de Palma, un coloniaje y una república que se desenvuelven (y se revuelven) exclusivamente en el círculo de esa minoría, ajena a la realidad de la gran masa indígena del territorio. El Inca Atahualpa tiene muchos partidarios entre los literatos, pero el pobre indio de las haciendas y las minas, ninguno. Menos extraño es que el modernismo, dada su actitud mental puramente estética ante la vida, tome al indio como motivo puramente ornamental. Desde luego, no se trata tampoco del pobre indio viviente —y muriente— de las minas y las haciendas, sino de los Incas, los Moctezumas o los Caupolicanes. Así lo impone ya Rubén Darío cuando dice, en su Liminar de "Prosas Profanas", que, lo único digno de la poesía que hay en América son "Los Incas sensuales y suntuosos" o "el gran Moctezuma de la silla de oro...". Y así, secuente, el mayor y más típico representante de esta manera de encarar el tema del indio, Santos Chocano, en su "Alma América" y en su "Oro de Indias", lo exalta como decoración histórica y retórica, sin contenido humano alguno, ostentándose en metáforas brillantes y ampulosas.

Es necesario llegar hasta las primeras décadas del XX, para encontrar en la literatura americana la manifestación formal del tema del indio en cuanto realidad histórica y humana, del que son anticipo meritorio algunas producciones de fines del XIX, como "Aves sin Nido", de la Matto de Turner, la discípula de González Prada, a quien está dedicada la novela en cuanto gran promovedor del problema e iniciador del espíritu de reivindicación de la raza aborigen, que luego inspira el gran movimiento contemporáneo de esos países. En revancha de aquella exclusión literaria anterior —ni mencionemos la política—, la narrativa más significante de estos últimos treinta años, en los países del Ande, tiene por eje ese motivo.

Dejando un poco atrás aquel tan noble antecedente de "Aves sin Nido", que tan grande repercusión tuvo en su época, el movimiento indigenista contemporáneo en la literatura alcanza su primera gran manifestación en "Raza de Bronce", de Alcides Arguedas (1919), obra importantísima, acerca de la cual hemos anotado conceptos en otros capítulos de este esquema. Pero el tema indígena ofrece dos perspectivas: la actual, social, y la tra-

dicional, histórica o legendaria, aunque a ambas inspira el mismo espíritu y coinciden en fines semejantes; además, suelen hallarse juntas, como complementarias, tal cual lo hallamos en el sector del grupo "Amauta", que, en doctrina, es francamente revolucionario, marxista.

La revaloración evocativa —a veces algo excesiva y utópica— de la antigua civilización incaica, tiende, por parte de los escritores modernos, no sólo a revalorizar históricamente al indio —a afirmar la nobleza de su pasado, de su tradición propia— sino también a reivindicar su aptitud permanente para las formas superiores de cultura, como eran aquellas del imperio precolombino destruido por los conquistadores; y, por tanto, la doble injusticia, la doble infamia cometida contra ese pueblo, contra esa raza, al haberlo despojado de sus atributos y mantenerlo en tal despojo. Este aspecto del indigenismo literario suele tomar tendencia hacia un nacionalismo incaizante, que se esfuerza en poner nuevamente en vigencia la tradición cultural del Tahuantinsuyo como base de una cultura nacional propia. Es mayormente intenso en Bolivia y Perú, y sus comienzos pueden señalarse en obras tales como "El Pueblo del Sol", de Aguirre Morales (1924), o "De la vida incaica" y "Tempestad en los Andes" (1925-27), de Luis E. Valcárcel. La otra tendencia, de carácter predominantemente social, en gran parte influenciada por la ideología sociológica de cuño marxista, tiene principio y representación resonante en el grupo y la revista "Amauta" ya aludidos (1925-30), dirigidos por Carlos Mariátegui, heredero de González Prada. En el libro, integrante de esta serie de apuntes, que trata de la Ensayística hispanoamericana, hemos ya acotado las observaciones críticas correspondientes a este movimiento intelectual en el campo ideológico. Nos concretaremos ahora a sus manifestaciones en el orden de la narrativa.

III

En la obra precursora e inicial del tema, "Aves sin Nido", que es decir, indios o mestizos sin hogar, sin amparo, entregados al arbitrio de la cruda inhumanidad del gamonal, aparece ya esbozada la realidad en sus términos típicos. De un lado el indio solo, en condición de bestia servil, y del otro, todo el poder arbi-

trario del régimen social, monstruo de varias cabezas, encarnado en el latifundista feudal, el funcionario, el político, el clérigo (los mismos elementos humanos que, medio siglo después, vemos reaparecer, con mayor netitud, en "Raza de Bronce", en "Huasipungo", en "El Mundo es ancho y ajeno"). Es con la Matto de Turner —mujer valerosa, y ¡en qué tiempos!...— que todo el cuadro de la realidad social peruana aparece por primera vez en la historia de la literatura americana, traído por el influjo renovador de la escuela realista, aunque todavía supervivan en él algunos rasgos del novelón romántico de la víspera, con su correspondiente tono en el lenguaje. La escritora tiene como antecedente literario propio unas "Tradiciones Cuzqueñas" (1886), del tipo de las de Palma, de quien, en su mocedad, es discípula. La modalidad ya netamente realista no está todavía en ella, aparece en su colega, la otra novelista contemporánea, la autora de "Doña Sol", con todas sus virtudes y sus grandes defectos, debiendo contarse entre los peores de estos últimos su tan pesado como caduco cientificismo, error antiartístico que entonces se tenía por gala de la inteligencia.

La novelista de "Aves sin Nido", como su colega la Cabello de Carbonera, es víctima de su propia valentía de escritora; atreverse a presentar a la luz pública nada menos que a todo un eclesiástico, allá en la sierra peruana, padre ilegítimo y secreto de dos jóvenes mestizos, mujer y varón, a quienes el siniestro gamonal explota y maltrata, sin que el infiel genitor intervenga por no comprometer su posición, era ya audacia más que inaudita y escandalosa para que todavía se agregara la del incesto, por cuanto ambos mestizos, sin saber su origen, se enamoran. Y ello, expuesto por una señora, y para más, adscrita a la misma alta burguesía terrateniente, que, en el tan poderoso como cruel hacendado feudal de la novela dice que pinta a su propio marido (al que bien conocía, y del que, en la vida, se separa). Parece pues que, en el fondo, el argumento tiene mucho de historia real, aunque la autora le haya complicado con otros elementos de ficción. La sociedad de su tiempo no le perdonaría que se atreviera a apretar con el dedo aquel tumor, haciendo *saltar el pus* oculto bajo las convenciones, la complicidad, la indiferencia, el que salpicaba a todos, directa o indirectamente. (Recordamos

la famosa frase de González Prada: "El Perú está lleno de pústulas; donde se aprieta salta el pus".) Tampoco le perdonaría parecidas denuncias a la autora de "Doña Sol", que murió expatriada y enloquecida en un asilo de la Argentina (después de haber sufrido que se la llamara públicamente, entre otras vilezas, Doña Mierdeces Caballo de Cabronera). Entre este primer período, precursor, y el siguiente, media un cuarto de siglo de silencio acerca de estos temas, la literatura andando por caminos más floridos de anécdotas y metáforas, y el pus por dentro. Hasta la aparición de "Raza de Bronce", de Arguedas, en 1919, que vuelve a poner sobre el tapete esa realidad fundamental de la vida andina, la literatura divaga por las callejas burlescas y amables de las "Tradiciones" de Palma, o la imaginería sonora y ornamental de Santos Chocano.

*

* *

"Raza de Bronce", de Alcides Arguedas (aparecida en 1919), se levanta en el panorama histórico de la Narrativa continental con la doble preeminencia de ser la primera gran novela telúrica americana —entre las tres o cuatro mayores en su especie— y, al par, ser la primera en alcanzar categoría prototípica entre las de motivación y carácter indigenista, más logradas.

No es que en rigor cronológico sea la primera en presentar ambas características; otras hubieron antes, como las habría después, en que esos rasgos típicos de la vida y la literatura americana se trasuntan, ya que ello está en la índole misma de su narrativa, desde los orígenes, pero sí es aquella en que ambas cualidades llegan a su plenitud representativa.

Al considerarla como expresión llegada a su madurez, de la novela indigenista, preiniciada en 1888 por "Aves sin Nido", de la peruana Matto de Turner, entiéndese por tal aquello que, no sólo tiene por motivo literario al indio, sino que está inspirada por un espíritu de reivindicación de sus *fueros humanos*, frente al régimen social inicuo que desde el coloniaje le condena a condición de paria servil. Esa posición histórica que atribuimos a la obra de Arguedas, en su sustancia y en su forma, se afirma frente a la existencia de novelas posteriores tan famosas como "Huasipungo", de Icaza, por ejemplo, y sin perjuicio del poderoso rea-

lismo de sus páginas; como asimismo de muchas otras narraciones, largas y breves, aparecidas en este segundo cuarto del siglo en toda la región tahuantisuya, algunas muy valiosas que integran esa bibliografía del tema, anotada en este índice. Todo el drama del indio, su terrible sino y su problema, están ya, en cuanto es fundamental, en la novela de Arguedas; y en su simple anécdota argumental, casi episodio: la violación de la india Maruja, encinta de su marido Agustín, brutal infamia cometida por el hijo del patrón de la hacienda, el señor feudal de la comarca, venido de la ciudad —a cuya aristocracia de entronque colonial pertenece—, y en la alegre complicidad de una bacanal de amigotes de su misma calaña, lo cual, al morir la india, provoca una tremenda rebelión indígena en la región con sus episodios de incendio, matanza y otros horrores, la ya clásica —simbólica— rebelión indígena en que terminan otras novelas posteriores de esta índole, "Huasipungo" entre ellas, para no ser infieles al motivo.

En torno a esa simple línea argumental, ya de por sí muy significativa, se desenvuelve todo el vasto cuadro de la existencia original del *colla,* en los altos valles de la cordillera, con sus costumbres milenarias, sus extraños ritos ancestrales, residuos de sus religiones primitivas, de los que es pasaje magistral, entre otros, la descripción de la fiesta del Chaulla-Kato, que encabeza Choquehuanka el médico hechicero, en una orgía de danzas, embriaguez, exorcismos. Y en contraste, toda la cruda realidad social del feudalismo terrateniente, herencia de encomenderos y gamonales, de lo cual es ejemplo la terrible escena de los bárbaros castigos aplicados a los peones que han pretendido rebelarse, en la posesión agropecuaria de Pantoja. Mas, por encima de toda esa miseria humana, está la grandeza anonadante del paisaje andino, sus áridas, inmensas soledades, sus sombrías quebradas, sus vertiginosas cornisas, sus rebaños de llamas moviéndose al son triste de las quenas, todo el silencio eterno de las cimas y de los astros. El capítulo en que se relata la muerte del viejo cóndor, dueño de sus alturas y de sus espacios, puede concentrar en sí, simbólicamente, toda la grandiosa poesía del paisaje.

Nadie ha dado la belleza y el horror de la cordillera, como Arguedas en estas páginas. Así como "La Vorágine" es el poema épico de la gran selva tropical; así como "Doña Bárbara" es el de los grandes llanos pastoriles y ecuestres del Orinoco, del Mag-

dalena, del Apure; así como "Don Segundo Sombra" (o, mejor aún, el "Martín Fierro") es el de la pampa platense, "Raza de Bronce" es el poema de la cordillera andina, formando por ello uno de los puntos capitales de la literatura telúrica y del paisaje americano. Y, verdaderamente, es este, el de la Naturaleza, el motivo y el valor principal, soberano, de esta novela, como lo es de las otras mencionadas. El paisaje domina y sustenta toda la narración, siendo hombre y hechos, como figuras y episodios dentro de su potencia cósmica y eterna. Aquí se comprueba una vez más que el paisaje es más poderoso que el hombre; y que, por eso, la narrativa americana sigue siendo ante todo, desde los viejos tiempos de don Juan Valera, "la hermosura y grandeza de las escenas naturales del Nuevo Mundo".

Bastara ya a la gloria literaria de Arguedas haber escrito esa gran novela territorial, en la grandeza de su paisaje y de su habitante —pues es en esa relación de hombre y paisaje que la realidad telúrica alcanza su expresión y su sentido—, en la cual se siente cómo el alma de la cordillera está en el indio, y cómo el blanco es en ella un extraño, atento sólo al provecho de la explotación. Para el indio la montaña es sagrada, divina, Pachamama; para el blanco es negocio, y, a veces, literatura... Pero Arguedas da, a más de ello, la realidad social del indio, es decir, su problema tremendo dentro del cuadro de la realidad humana del medio. De ahí su importancia en la narrativa hispanoamericana, de la que es una de sus piezas principales.

Formalmente, "Raza de Bronce" se halla a medias entre la promoción realista y la modernista, participando de una y otra estética. Es realista por la veracidad objetiva de sus temas y el vigor de ciertas pinturas, no omitiendo nada de lo que pueda haber de horrible en sus escenas (aunque, por supuesto, está muy lejos de la crudeza espantosa de "Huasipungo", uno de los libros que pueden marcar un record en ese sentido, entre los que se han escrito en cualquier parte). En el de Arguedas hay poesía, dentro del realismo, emoción de belleza, de grandeza, elemento del que el realismo de Icaza carece (en ese libro, no en otro posterior, "Huirapamuschas", artísticamente superior al primero). Icaza llega a dar en aquél un veraz documento social (y un poderoso argumento al marxismo revolucionario, que profesa o profesaba), sin que ello implique que la obra carezca de otros valores de índole

novelística. Arguedas aspira a crear, ante todo, una obra de arte; y la crea. Y es en esta finalidad estética de Arguedas —sin óbice de la otra, la humana—, donde está su vinculación literaria con el modernismo.

"Raza de Bronce" está compuesta un tanto al modo del gran poema épico; el autor ve con ojos de artista y procede con técnica de tal; cada capítulo de la obra realizado con sentido y ritmo formales, es un cuadro completo en sus elementos y proporciones, y tiene entidad estética en sí mismo, pudiendo decirse que la novela en conjunto se compone de una serie de cuadros o episodios, cada uno completo y entero como en su marco, o como en su muro, integrándose todos en la unidad perfecta del tema. Tal vez sea esta la única gran novela compuesta así, en esta América, después de "La Gloria de don Ramiro", con la cual comparte la influencia estética del modernismo, si bien la de Larreta se halla más plenamente dentro de tal modalidad. Dada la fecha de su aparición, puede también considerarse a Arguedas como el iniciador del realismo poético en la narrativa continental, tendencia a la que corresponden luego otras de las más importantes obras del género ("La Vorágine", "Doña Bárbara", "Don Segundo Sombra", etc., una vez más citadas y no la última).

Pero la realidad de su tema no está vista sólo con ojos de artista, sino también de sociólogo, aunque éste no pesa demasiado sobre aquél. El ensayista de "Pueblo Enfermo" está presente junto al novelista, en el trasunto de una doble visión integrativa del tema. Que Arguedas haya logrado armonizar la verdad estética con la verdad humana, y la virtud formal con el sentido social de la obra, es hazaña que le asegura su valor permanente.

Su preeminencia en la temática indígena de la novela (si bien por su grandeza telúrica la obra supera ya esta misma definición), proviene de que ha superado también el simple realismo en cuyo plano se desarrolla casi toda esta narrativa, y ya que no por la profundización espiritual trascendente del motivo (pues Arguedas es, o era, entonces, todo un positivista, y como tal antimetafísico), por la emoción poética, que es también modo de intuir la esencia de lo real.

Cabe advertir, empero, que al incluir ésta entre las grandes novelas telúricas del Continente, implícitamente hemos definido una característica común a su especie; en ella, los valores de

primer plano corresponden al elemento ambiental, al cuadro de paisaje y de costumbres. Hay también lo otro, es claro, lo psicológico, y necesariamente, pues ya anotamos que, sin psicología no hay novela como sin levadura no hay pan. Pero ello está en plano menor, detrás de lo primero; no es lo principal de la obra.

¿Es que la novela no da, entonces, el alma del indio? En sí misma y en lo profundo, intrínseco, tal vez no; tal vez lo que da más es la parte visible del alma, el carácter; esto sí, está en ella, tanto o más que lo está en la mayor parte de la narrativa hispanoamericana. Lo más que sabemos de él, además de sus costumbres, es su manera de reaccionar ante las circunstancias; e indirectamente, por sugerencia algo de lo profundo es dado al darse la emoción del paisaje, su medio, su ámbito, con el que se identifica, es decir, se da indirectamente. Después de todo, tal vez sea mejor así, en este caso. Siendo Arguedas, por su cultura, un positivista, un determinista científico, como se comprueba y expone en su citado ensayo sociológico, se corría el riesgo terrible, malogrante, de que se aplicara a la psicología novelística del indio un tal concepto. Felizmente para todos, no incurre en ese error. Se limita a mostrar cómo actúan los personajes. Este cómo es el carácter; lo demás creemos que aún no se ha dicho, porque la narrativa indigenista que ha venido después está tan sobrecargada de sociología como inhibida de profundidad; se ha desarrollado hacia lo exterior, en el sentido de lo social, no hacia adentro, en el sentido de su esencialidad. Es una narrativa cuyo espíritu y finalidad se identifica con las necesarias reformas del régimen social, pero no con la intuición filosófica del problema del indio; lo cual no es de extrañar, porque, como ya lo apuntamos, esta es la tónica general de la narrativa hispanoamericana.

Apuntamos la voluntad de forma, de estilo, que haría de esta novela una de las más representativas, en cierto aspecto de esa etapa de influencia estética del modernismo (contemporánea de la última etapa de influencia del positivismo filosófico, aquí en América, lo que explica las dos actitudes de Arguedas en el Ensayo y en la Novela). El libro contiene, sin embargo, algunos errores de estilo que le desvirtúan un poquito, y es lástima. En las primeras páginas anotamos ya el empleo de algunas palabras muy castizas, pero que no parecen adecuadas a su carácter, y hasta

podrían parecer ligeramente cursis; por ejemplo: zagala, galanes, socaire, mancebo, vesperal, vientecillo, altozanos, y otras que andan por ahí, fastidiando. Igualmente impropias resultan frases como ésta, con que el indio responde a su novia, india también, que le pregunta a dónde irá: "Donde haya doncellas que no desdeñen a sus galanes." Es evidente que aquí se imponía el uso de los bocablos indígenas equivalentes, del modismo de lenguaje propio del medio. Si en algo es imprescindible el uso del lenguaje típico es en el diálogo, precisamente, porque así como éste caracteriza al personaje, el otro lo descaracteriza. La falla que señalamos —una de las pocas, felizmente—, es tanto más de notar cuanto que el autor usa abundantemente del vocabulario indígena en otras páginas del relato, nombrando las cosas propias del medio con sus nombres propios, aunque haya necesidad —como ocurre en muchas narraciones hispanoamericanas— de incluir en el libro una pequeña agenda de voces regionales. En el buen discernimiento del autor está el no abusar de este procedimiento, es decir, de limitarse al empleo de las voces indispensables, para no incurrir en la deformidad de un texto bilingüe, y para no hacer su lectura engorrosa y desagradable fuera de su país. Estos pequeños lapsus de estilo, no muchos, que no alcanzan a desvalorizar la calidad general de su forma, provienen, sin duda, de la preocupación del autor por el casticismo académico castellano de su prosa, cosa que en América es mera artificiosidad literaria, falsa en todo género y peor en la novela (excepción hecha de "La Gloria de Don Ramiro", donde cumple su función).

No es "Raza de Bronce" la única producción narrativa de Arguedas, aunque sí la mejor, y aunque posteriormente no haya insistido en ello, a todo cuanto sabemos. Anteriormente, sí había ensayado el autor su vocación en algunos otros escritos, tales como "Vida Criolla" (de 1912), donde, sin llegar a la importancia de lo que comentamos, traza un cuadro de muy acertados rasgos de la vida de la burguesía nativa en cualquiera de las ciudades hispanoamericanas de la época —en este caso, La Paz, capital de Bolivia—, con su mezcla de europeísmo postizo y de fondo ancestral mestizo, inculto. Bien trazados, en efecto, tipos característicos del medio, tales como la terrible beata de Quirós, guardiana del fariseísmo moral; el ignorante y prepotente caudillejo político Don César; Elena, la frívola damisela de salón mundano; Carlos Ra-

mírez, el intelectual, en lucha con la estrechez del ambiente, y otros no menos característicos y comunes a todos estos países, de México a Chile.

Es de notar que, en este primer esbozo novelesco, como luego en su obra mayor, Arguedas pinta con rasgos cruelmente negativos al cholo boliviano, ese tipo nacional que, en su sociología de "Pueblo Enfermo", ha expuesto ya con ensañamiento analítico. El pesimismo, que es el fondo psíquico de este escritor —como de otros importantes de América (y fruto, creemos, de ese desequilibrio entre la cultura occidental y la realidad histórica del Continente)—, se manifiesta aquí, como en todos sus otros trabajos, no sólo en la pintura negra del ambiente, sino en el desenlace; el protagonista del relato, ese intelectual e idealista Carlos Ramírez (que, en el fondo, puede ser el mismo autor, como siempre), vencido, frustrado, en su lucha con el medio, acaba por expatriarse. Es de aquellos que, en el primer tercio de este siglo, buscaban en Madrid o en París clima más favorable a sus espíritus. Pero en este tema de "la novela de la ciudad", como el autor la subtitula, ha sido superado probablemente por otros narradores. En lo que no ha sido superado, es en esa gran novela arquetípica de la cordillera y del indio que se llama "Raza de Bronce".

IV

En Bolivia, Jaime Mendoza escribe, antes que Arguedas (1911), aunque no llegue a sus alturas, "En Tierras del Potosí", trasunto de los más fuertemente típicos y patéticos, de esa terrible realidad del indio altiplánico, esclavo de las minas, en cuyas profundas galerías vienen desangrándose desde la época de grandeza del coloniaje, realidad casi igual en el XIX que en el XVII. Nada ha cambiado para el indio con la Independencia, hecho histórico del que él apenas se da cuenta; el cambio de régimen político, la sustitución de españoles por criollos, no han sido para él más que un cambio de servidumbre: pasar de unas manos a otras, igualmente soberbias e inhumanas. Ha de advertirse, a propósito de esta novela de Mendoza, en la que el ambiente geográfico del Altiplano andino está tratado tan acertadamente como el ambiente humano, que en ella se cumple, y no como en otras de sus con-

géneres ya citadas, la norma necesaria para que no se comprometa la verdad humana que refleja, a los fines extraliterarios de una tendencia social reivindicatoria, reforzando (falseando) los caracteres y los hechos; que tal ocurre siempre en las obras donde todo responde a una demostración dialéctica. En efecto, el indio, los indios, están pintados aquí con todos los defectos y vicios propios de gente reducida a un estado social inferior, los que genera la miseria, el alcohol, la ignorancia, la servidumbre, además de aquellos que ya son inherentes a la flaqueza común de la naturaleza humana, y se dan tanto en los pobres indios del Altiplano como en los orgullosos ciudadanos de los países más civilizados del mundo. Nada, pues, de pintar indios como gente angelical, dechado de virtudes, todo bondad, dulzura, honradez; los indios también practican la mentira, la lubricidad, el latrocinio, la borrachera, todos los pecados capitales que aprendimos en el Catecismo del Padre Astete, lo mismo que los blancos de aquende y allende el mar. Precisamente, uno de los mejores capítulos de esta novela, es aquel en que se describe la bárbara orgía de alcohol y lujuria en un carnaval que se festeja en los campamentos de las minas, y del que no están excluidos blancos y mestizos —empleados administrativos en su mayoría—, no dando éstos, por cierto, ejemplo edificante de moralidad, ni mucho menos. Pero la literatura universal nos da también algunas escenas de esta índole, ubicadas en otros lugares, antiguos y modernos. Lo peor no son las orgías, sino las iniquidades. En todos los casos, la culpa del embrutecimiento del indio no es del indio, sino del blanco que, por la miseria y la esclavitud, lo ha reducido a ese estado.

La imagen misma de esta realidad humana es tan tremenda, que basta por sí sola, sin que el escritor necesite predicarlo, para que levante en el lector un sentimiento de vindicación humana, el imperativo de una reforma social. Cuarenta años han transcurrido desde que Mendoza, este antecesor de Arguedas —aunque sus obras representen distintas fases de esa realidad—, escribió "En Tierras del Potosí", y muy poco ha cambiado desde entonces. Los relatos actuales siguen reflejando —en lo principal— esa imagen, como siguen reflejando, con variantes circunstanciales, la de "Raza de Bronce". "Huirapamuschas", la última novela de Jorge Icaza (1947), contiene, bajo otra anécdota, un tema semejante al de Arguedas, de cuya obra la separan treinta años.

Siempre el blanco prepotente (y su sombra servil, el capataz mestizo) quitando al indio sus mujeres —hija, esposa, hermana—, por un capricho fútil de su sensualidad, y provocando dramas de tremenda amargura. Eso, además de lo demás, que es mucho, y aparte de ello.

V

Corresponde a Adrián Valdelomar, por su serie de relatos "Los Hijos del Sol" (1921), la prioridad en el tratamiento del tema incaico en la narrativa peruana —y americana— de este siglo. Sólo le es anterior Chocano, en la poesía, a quien, si se quiere, de un modo más general, correspondería esa prioridad, a menos que debamos transferirla a fecha y lugar tan alejados como la Francia neoclásica del XVIII, con "Los Incas", de Marmontel. En verdad, esta referencia sería sólo una ligera paradoja si, en verdad, no tuviéramos en cuenta que aquella solemne teatralización es testimonio del culto utópico que en la Europa renacentista suscitaran "Los Comentarios Reales" del Inca Garcilaso, acerca de aquel arcaico Imperio aborigen, del que siempre hubo y habrá más leyenda que historia. Serían pues, entonces, el mismo Garcilaso y tal vez su paisano El Lunarejo, coautor éste del famoso "Ollantay", sobre versión incaica, a quienes por peruanos correspondería ese honor. Pero aquello y esto estaba ya marginado en la narrativa peruana del siglo, que había concentrado su interés en la tradición colonial y patricia, haciendo de ella, con su culminación en Palma, su casi exclusiva tradición nacional. El libro de Valdelomar significa pues, de todos modos, una revalorización y reactualización del tema incaico en la narrativa. De la significación que este libro de Valdelomar tiene dentro de la historia de la literatura peruana da testimonio su prologuista, Clemente Palma (hijo de don Ricardo, el de las "Tradiciones", y cuentista él mismo muy estimable, autor de "Cuentos Malévolos, Historias Malignas" y otras, en las cuales según Unamuno que lo prologó a su vez, no hay tales malignidad ni malevolencia). Declara el hijo, entre otros encomios que afectan indirectamente al padre: "Sólo desde que he leído a Valdelomar... sólo después de escuchar unas veces y leer otras, las descripciones que hacía de las maravillas espirituales y materiales del pasado

incaico, tanto en lo público como en lo privado, es que he comenzado a creer en la posibilidad de que el arte explote bella y noblemente el pasado remoto de nuestra existencia india, y que sólo hace falta el ingenio capaz de compenetrarse con el alma de la raza y traduzca a la mentalidad moderna toda la belleza y grandiosidad del ciclo incaico." Aunque parezca un poco absurdo, por ese párrafo comprendemos cuán lejos estaba la mentalidad literaria peruana y americana en general, del tema, tanto que el libro de Valdelomar parecía casi un descubrimiento. El mismo Valdelomar —que así culmina y termina su corta trayectoria literaria, pues muere en 1919 a los 31 años— había cultivado anteriormente el relato al modo d'annunziano, como en "La Ciudad Muerta", o al modo poeniano, como en "Cuentos Yanquis", si bien tiene también en su haber narraciones de típico carácter vernáculo, como los contenidos en "El Caballero Carmelo", el más celebrado de sus libros y tal vez el mejor considerado en sus cualidades estrictamente literarias; pero "Los Hijos del Sol" lo es por su significación histórica.

No obstante, las evocaciones de Valdelomar tienen todavía mucho de aquel estilo decorativo, de tradición chocanesca o, mejor aún, y por corresponder a la prosa narrativa, de la manera parnasiana, flaubertiana, de "Salambó". Esta parece ser, por lo demás, la manera más usual de tratar en la novela las civilizaciones antiguas, más exterior que interiormente, por ser difícil asimilar sus experiencias humanas.

VI

Contemporáneo de Valdelomar, Enrique López Albujar prosigue inmediatamente, casi unísonamente, el cultivo del tema indígena, pero ya alternando la evocación precolombina con su prolongación colonial y moderna, y empalmando la corriente histórica con los motivos del problema humano del indio, en la realidad contemporánea. Mestizo él mismo, la porción de indio que en sí lleva da mucho para compenetrarse intuitivamente de la psicología de sus personajes. Su narrativa es, así, más profunda que la de Valdelomar, más desde adentro, aunque le sea inferior en las cualidades literarias atingentes a aquel parnasianismo flaubertiano de las evocaciones, que tenía el otro. En el conjunto de

los relatos comprendidos en "Cuentos Andinos" y "Nuevos Cuentos Andinos" (1920-37), el tema del indio post-incaico predomina sobre el tema incaico y lo sobrepuja en interés. Lo mejor que trae, de lo antiguo, es la leyenda inicial de la primera serie, "Los Jircas", correspondiente a la mitología andina; todos los otros, y los mejores, "Ushanan-Jambi", "El licenciado Aponte" (secuencia del anterior), "Cachorro de Tigre", así como, de la segunda serie, "Huayna-Pistanac", con el cual toca ya decididamente el tema de la terrible servidumbre secular del indio frente a la cruel prepotencia del terrateniente feudal, realidad y problema céntrico de casi toda la narrativa indigenista del Ande. El caso de este último relato recuerda al que sirve de argumento a "Raza de Bronce": la joven novia o esposa india víctima de la brutal concupiscencia del patrón, aunque difieren en circunstancias, teniendo el de Arguedas mayor alcance. En esos y en casi todos los otros relatos que integran ambos volúmenes, López Albujar demuestra un conocimiento directo del carácter del indio, así como del ambiente físico y moral en que vive. Narrador excelente de escenas de bárbaro dramatismo, sus libros no tienen todavía, sin embargo, una intención reivindicatoria concreta, tal como aparece en sus sucesores (y en su antecesor inmediato, Arguedas), aunque sí la tiene implícitamente en su propia verdad, como toda pintura verídica de esa realidad dolorosa. Al contrario, parecería que de sus relatos se desprende un concepto más bien pesimista, adverso al indio, al que se muestra de una primitividad psíquica oscura, casi salvaje. El autor no trata de idealizarle ni le ve con los ojos ingenuos. Pero si se consideran las condiciones negativas del medio social en que el indio, en su inmensa mayoría, nace y se desenvuelve, generación tras generación, su indigencia, su ignorancia, su servidumbre, ese estado de inferioridad humana se explica, siendo argumento de su defensa y no de su acusación. En "Mataleché", el autor ejerce, con la misma bizarría que en el cuento, su arte narrativo en la novela. El tema ya no es el indio, sino el negro, o el mulato, trocando el problema por el de la antigua esclavatura de la raza importada, que complica la sociología actual del Perú y de otros países. Completa su ficha bibliográfica, en lo que importa, un libro distinto, autobiográfico, "De mi casona", en el que el autor ha puesto lo más puro de su sentimiento poético, en la tierna y jugosa evocación de su infancia, y donde su región

natal, Piura, aparece en trasunto de los mejores en su género; y ya dijimos que este tipo de obra que inicia "Recuerdos de Provincia", de Sarmiento, es de los más vivos de la literatura americana, así por la autenticidad experiencial de su contenido como por el lirismo entrañable de su imagen.

VII

Ventura García Calderón también ha contribuido a enriquecer este tema narrativo, alternando el castellano con el francés, que ambas lenguas maneja sin entrevero, pues tanto en una como en otra mantiene la virtud idiomática, caso no frecuente entre los frecuentes franco-americanos de su generación. "La Venganza del Cóndor" (1924), en su contribución paga en lengua materna; "Danger de Mort" et "Couleur de Sang" (1926-31), su aventura literaria en la otra adoptiva; el francés está en mayoría, como se ve, no contando su primer ensayo juvenil "Dolorosa y Desnuda Realidad", que tras no ser de asunto nativo le embarga demasiado a la influencia inmediata de sus lecturas de los "decadentes" europeos finiseculares, principalmente franceses, desde luego (sólo Wilde y D'Annunzio como foráneos).

Probablemente, el primer error de este escritor galoperuano ha sido escribir en francés para luego tener que ser traducido al español, por traductores de oficio editorial como Miomandre. ¿Para qué?; ¿ambición de incorporarse también a la literatura francesa?; ambición, si tal, casi frustrada, hasta hoy, de cuantos sudamericanos intentaron la empresa, también lo ha sido en él, no obstante su título convencional de miembro de la Real Academia Belga, discernido siendo Ministro de su país en aquella provincia literaria de Francia. Lo único logrado es quedarse a mitad de camino entre París y América; pues, el libro traducido, ¿a qué literatura, es decir, a qué lengua pertenece? Ya hemos anotado que una literatura se define por su lengua, no por su tema, ni, menos, por el lugar de nacimiento del escritor. J. M. de Heredia, Lautreamont, Supervielle, aunque nacidos en América, se incorporaron a la poesía francesa; pero su obra total y única es de esa lengua. Distinto es el caso del escritor bilingüe, que cultiva el francés como diletante. En cambio, Paul Groussac,

por ejemplo, aunque francés de origen y cultura, es argentino por su obra. Pero ¿es que es necesario —se argüirá— pertenecer a alguna literatura?; ¿y la universal, entonces? Son también cosas distintas. Se llega a la universalidad por el camino de la propia lengua, no cambiándola, en razón de que otra es más propicia. Claro es que, si la obra de marras alcanzara por sí misma, por sus valores, el plano de la universalidad, la cuestión de la lengua sería secundaria, pues para eso están las traducciones. Pero tal vez no sea este el caso de la que comentamos.

Queda el otro supuesto lógico, el autor aspiraba a dar a conocer sus motivos peruanos al lector francés, directamente, e incorporar a aquella literatura europea y mundial el motivo peruano. No parece haberlo logrado tampoco mayormente. Mas, para ser justos —verídicos—, debemos reconocer que, si los lectores franceses han permanecido indiferentes a tal incorporación, no es culpa de Calderón, sino de los franceses. Sus libros son tan suficientemente interesantes y están tan suficientemente bien escritos como otros de otras literaturas, vertidos al francés (o al inglés) con gran *succés* editorial. Ya sabemos que el interés por lo sudamericano, en Francia y en toda Europa, se reduce a un pequeñísimo círculo semidiplomático. El porqué de tal indiferencia, aun cuando el libro se les sirva en bandeja del propio idioma, pertenece ya al orden de esa fatalidad que nos mantiene todavía en una penumbra histórica, de la cual, en algún día lejano (convencionalmente diríase *no lejano*) saldrán nuestros sucesores. (No basta con que esta América sea para ellos un Continente colonial y exótico; es necesario que nuestro exotismo criollo no les interese mucho, fuera de ciertos cabarets...)

El segundo error de este ilustre "transplantado", en estos libros, error tan involuntario esta vez como voluntario el otro, es el galicismo cultural, "mental" del autor, que lo desplaza de su propia autenticidad. *Croniqueur* literario al modo de Gómez Carrillo, su maestro, iniciado en el mundo de las letras con el tomo de artículos *boulevardiers* "Frívolamente" (1908), reincidiendo en el desliz ya más maduro, con "Sonrisas de París" (1926) —amén de otras sonrisas y frivolidades internacionales, como "En la Verbena de Madrid"—, toda su obra posterior, aunque más seria, se resiente de ese pecado original, que fue, es cierto, en parte, el de la mayoría de su generación, la "modernista"; pero, si en otros fue

venial —acaso en el mismo Darío—, en él es embargante, a punto de poder señalársele como el espécimen más neto y representativo de tal posición. Esos dos libros de cuentos en francés, casi ignorados en Francia, son sus credenciales.

De su primer libro de ficción narrativa, "Dolorosa y Desnuda Realidad", ya apuntamos que es producto puramente "literario" (en el mal sentido) de la sugestión dominante de la manera estética "fin de siglo", aquella de los Barrés, Huysmans, Lorraine, Pierre Louis, D'Annunzio, etc.; factor negativo de autenticidad, que, por sí solo no sería importante, dada entonces la juventud del autor, pero lo es si se correlaciona con su actitud general, posterior, continua, de galicista adoptivo e impenitente, turista perpetuo de París (con algunas temporadas de vacaciones en su tierra natal), conferencista asiduo de la Sorbona y otros centros, mas —¡casi lo olvidábamos!— con otro librillo en lengua gálica: "Si Loti etait venu. . .", fino *pastiche* de ribetes satíricos. Volvamos al tema indígena peruano que motiva estos apuntes, por ser éste materia de esos sus dos ya mencionados libros de relatos en francés. En su lengua natal es anterior a éstos "La Venganza del Cóndor", título del primero de sus relatos, que integran otros también de tema peruano, como "La Selva de los Venenos", "Sacrílego", "Murió en su Ley", "El Ahogado", "Amor Indígena", etc. Así en éstos como en los posteriores, ya en su lengua adoptiva, el distinguido diplomático, académico y escritor internacional, ejerce sus brillantes facultades de hombre de letras munido de alta cultura, cuya labor se encuadra en disciplinas de severo *metier* literario, capaz de componer cuentos y novelas con "savoir-faire" irreprochable, pero sin aquella raíz humana propia, sin aquella genuinidad intuitiva que requiere el tema americano, y que otros escritores —acaso menos cultos, académicamente hablando, y hasta menos brillantes *(ídem)*— logran naturalmente.

No diremos que García Calderón sea demasiado culto, tal vez diríamos una barbaridad; pero sí que su tipo de cultura demasiado gálica lo ha extranjerizado un poco con respecto a su propia tierra, es decir, a la peruanidad del tema; a la peruanidad intrínseca, podría aclararse, pues, exteriormente, en cuanto atañe al colorido regional y al carácter de los temas, está ajustado, tan bien ajustado como podría estarlo un inteligente escritor francés que hubiera vivido en el Perú por algún tiempo, y trasuntara esa vida

"exótica". Es el suyo un Perú visto —aunque bien visto— por un literato europeo. La sumisión del indio, los estragos de la chicha y la coca, las supersticiones de su ignorancia primitiva, las crueldades de los señores, de los amos blancos, las arbitrariedades de los gobiernos, y otros rasgos generales del cuadro de esa realidad, aparecen trazados con hábil mano en relatos tales como los citados; o como "El Pecado de la Raza", "El Manjar Blanco", "Riña de Gallos", etc., de discreto costumbrismo y efectos dramáticos acertados. Pero no puede ir a buscarse, en estos dignos productos literarios, ni la genuinidad del carácter ni el sentido profundo del motivo.

VIII

Esa autenticidad del tema indigenista —es decir, el sentirlo y conocerlo por dentro, la consustanciación del escritor con el motivo— se halla más seguramente expresada en narraciones como las contenidas bajo los títulos "El Pueblo sin Dios", de César Falcón (publicada en Madrid en 1928), patético cuadro de la vida del indio en la época actual, con gran riqueza de elementos y agudeza de penetración, donde cobra forma viva el espíritu de reivindicación nacional a que dio fuerte impulso Luis E. Valcárcel con sus libros de saber y exaltación de la raza india, los ya citados "De la Vida Incaica" y "Tempestad en los Andes". Más estudio el primero, más exaltación el segundo, ambos alegatos apasionados y verídicos constituyen las piezas angulares de ese movimiento literario en el plano conceptual, así como la novela de Falcón lo es en el narrativo; las novelas de Falcón, mejor dicho, pues a la primera sigue, en 1930, "Plantel de Inválidos", realización no menos digna del tema, en la que se transporta el escenario de la cordillera a la costa, y del indio puro del interior al mestizo, con su otro drama racial y social complementario de aquél, ambos vertidos con toda convicción narrativa.

En 1930 aparece "El Amauta Atusparia", de Ernesto Reyna, enérgica evocación novelesca de una de las últimas insurrecciones indígenas del Perú, hecho histórico ocurrido en 1885, acaudillada por el jefe Atusparia que da título al relato, movimiento de rebelión desesperada contra la esclavitud, la miseria, la iniquidad a que la tiranía del régimen social condena a la "raza de bron-

ce", y que la masa levanta del fondo oscuro, secular, de su sometimiento, cuando alguna rara voluntad, más enérgica, logra soliviantarla. Espécimen de las varias rebeliones populares indígenas registradas por la historia en el curso de más de cuatro siglos —incluso la más famosa, la de Tupac-Amaru en el XVIII, acabado en la horca—, nos da una de las más completas representaciones de esos levantamientos y configura uno de los más patéticos documentos de ese gran problema social, el más fundamental de su vida, en toda la triple región andina. El libro de Reyna, al trazar esa crónica novelesca, dotándola de vida propia y desentrañando su sentido intrahistórico, tiene el gran mérito de haber rescatado un episodio local, y como tal, semiborroso, semiperdido en la crónica de los grandes sucesos de la historia nacional, predominantemente política, reanimándole, recreándole artísticamente, y convirtiéndolo en el símbolo de una realidad fundamental, en signo de un problema humano y social más profundo que todos los acontecimientos políticos —mera superestructura accidental—, planteado a la conciencia de América en términos de magnitud y permanencia que no admite soslayo.

IX

"El Tungsteno", de César Vallejo (1931), es novela de doble motivo, así como es también de doble carácter; "crónica novelada", como dicen de ella sus editores, o "reportaje novelado", como el autor deseaba clasificarla, significando ambos términos su realismo documental (documental, pues, en vez de experimental, como aquel del siglo pasado). La veracidad de los hechos vertidos en la narración, trasunta, por una parte, el fenómeno del dominio feudal que una gran empresa extranjera ejerce en la comarca peruana donde se instala, por concesión del gobierno, lo que ha significado el relato como la más notoria novelación del tema del imperialismo capitalista yanqui (pues yanqui es la empresa en cuestión) en esta América del Sur; pero, por otra parte, trasunta el fenómeno de la servidumbre del proletariado indígena, pues exclusivamente indígenas son los contingentes obreros empleados en las minas de tungsteno que la empresa explota en las altas faldas de la cordillera; y siendo tal su materia humana, la novela corresponde también, y ante todo, al problema del indio, integran-

do la serie de esta temática. En verdad, creemos que este, segundo, es su verdadero interés humano y novelístico, pues el otro, en sí, pertenece más al orden de la Economía Política, y por tanto del estudio estricamente sociológico; pero, aun ese mismo tema, descartada la procedencia extranjera del capital empresario, sería también, en el fondo, una representación de los males que el capitalismo industrial importa en sí mismo, en su régimen de relaciones con el trabajo proletario, en países desprovistos de una legislación social adecuada, que ampare el derecho obrero frente a la tiranía patronal. Ya se sabe que la finalidad del capital es la mayor ganancia, sin reconocer otros límites a sus medios de lograrlas que aquellos que le impone la ley o la resistencia activa de la organización sindical (en la mayoría de los casos ésta como determinante de aquélla). Y ello ocurre, lo mismo sea extranjero o nacional el capital de la empresa, puesto que es fenómeno universal, complicado en la América del Sur por hallarse, generalmente, en una etapa de desarrollo económico semicolonial, campo de acción del capitalismo foráneo, a falta del propio, lo que configura el llamado imperialismo económico, o sea, la expansión dominante de las energías industriales de un país muy desarrollado sobre los menores.

En este plano, lo que representativamente acaece en "Tungsteno" es que una empresa yanqui —la "Mining Society", cuyo directorio está en Wall Street— adquiere unas minas en una región lejana y desolada de la cordillera, y una plana mayor compuesta de técnicos y administradores yanquis y peruanos (surtidos) se traslada allí llevando consigo y con gran esfuerzo la maquinaria y un plantel de trabajadores (indios, por supuesto), reclutados en las cercanías de la ciudad. Luego, avanzada la explotación minera, como ese plantel sea insuficiente, se empieza a obligar a los indios de la comarca a trabajar en las galerías, por todos los medios del engaño o de la violencia, en lo que ayudan el soborno de las autoridades locales (empleando, entre otros procedimientos inicuos, el de mandar a trabajar en las minas a los indios presos por motivos que la misma policía provoca). Naturalmente, el soborno no se limita a los pequeños funcionarios locales, sino que alcanza a esferas más altas; de donde proviene toda la serie de canalladas y sufrimientos que caen sobre los pobres indios, relatados en la novela.

El tema —el problema— de lo que se ha llamado el imperialismo yanqui, y también, equivalentemente, política del dólar, no está tratado precisamente en esta novela de Vallejo, pues no basta para ello que se trate de una empresa yanqui —que lo mismo ocurriría si la tal fuese inglesa o nacional—, sino que sería necesario que los hechos condujeran a dramáticas intervenciones de fuerza por parte de aquel gobierno extranjero o a comprometer en su beneficio influencias predominantes en la política del propio gobierno, importando un embargo de su soberanía. Esto, que es lo que configura el verdadero peligro del imperialismo capitalista, no ocurre en "Tungsteno"; lo que ocurre es sólo —aunque ya es mucho— el abuso criminoso de una empresa minera en una comarca, valida de su complicidad con las autoridades locales, hecho éste que, reiteramos, se cumpliría igualmente como es sabido tratándose del capitalismo criollo. Y tanto, y tan evidentemente es ello así, que en otras novelas no menos realistas y documentales que ésta, vemos producirse situaciones muy semejantes y aun peores sin que intervengan capitales yanquis, siendo sus causantes gamonales y empresarios nativos; ejemplo acabado de lo cual hallamos en "El Mundo es Ancho y Ajeno", de Ciro Alegría, peruano como Vallejo, cuyo comentario completa este capitulillo.

Lo terrible que ocurre en "Tungsteno", no ocurre porque el capital sea extranjero, sino porque tal es la conducta común de todo capital de explotación, cualquiera sea su nacionalidad (o su internacionalidad), cuando no está regulado por la ley. En tal sentido, claro que la novela de Vallejo es un alegato terrible contra el capitalismo, en cuanto régimen sin freno, operando en medio primitivo; pero como él se ejerce en el ambiente indio de los Andes, que carece de garantías humanas, pasa a ser parte del drama del indio, consistiendo en esto, decimos, su mayor y verdadero interés humano y novelístico. El mal de "Tungsteno", desde el punto de vista novelístico precisamente, está en ser, ante todo, obra de tesis, y de tesis marxista. Sabido es que Vallejo profesaba y militaba en el Comunismo, al que aportó otras páginas literarias en prosa, además de ésta, escrita inmediatamente después de su peregrinaje a la Meca (Moscú) y editada por sus camaradas de "La novela proletaria" de España. A este aspecto de su novela alude aquello de su "doble carácter", dicho al comienzo. Como sucede con otras de su índole, hay en ella dos

caras: una que es sólo trasunto fidedigno de una realidad; otra que es prédica político-social del escritor. En este caso, la novela se sostiene en cuanto tal, y con mucho acierto, en sus dos primeras partes, que abarcan, felizmente, la mayoría del volumen, siendo en su tercera, que comprende las últimas veinte páginas, más o menos, que se lanza francamente a la más directa, simplista, ingenua propaganda marxista, hablando, incluso, de Lenin, la URSS y demás tópicos del caso (y condenando, sin distingos, a todos los "intelectuales", como burgueses y enemigos del proletariado...). El error literario que el gran poeta peruano evitó felizmente en sus versos —de tan original y profunda entidad humana y estética—, no pudo o no quiso evitarlo en su novela (la única que escribió, creemos). No obstante, es evidentísima la impresión —y luego la convicción— dada por su sola lectura, de que, en su primera versión inédita, la novela terminaba allí donde luego empieza ese capítulo final a que nos referimos, habiendo sido éste agregado posteriormente, por compromiso ideológico, y pesando sobre ello de tan terrible modo que amenaza poner en peligro su estabilidad. En rigor, la novela termina en ese penúltimo capítulo, indicándolo así, por lo demás, hasta sus propias frases finales. El capítulo agregado posteriormente, resulta por entero postizo, puesto que hasta los personajes dialoguistas son otros, introducido uno de ellos especialmente a ese fin de la tesis.

Sin embargo, precisamente por estar agregada a modo de epílogo, ella no afecta al conjunto de la narración. La comprobación más notable, al respecto —y la más feliz para las facultades novelísticas de Vallejo—, es que el tal capítulo epilogal es absolutamente innecesario para dar el sentido de la novela, la cual, por sí misma es lo suficientemente eficaz para sugerir al lector el concepto que corresponde. Vallejo sabe perfectamente —y aquí lo demuestra— hacer cumplir al relato su fin específico, que es el de sugerir y no el de predicar, aberración ésta a que le arrastra su pasión militante. Claro es que nadie induciría de su relato que el remedio a los males que tan vigorosamente relata sea el régimen soviético que exalta, y no el de otro orden institucional que garantice los derechos humanos y comporte una legislación racional del trabajo, etc. Pero el autor no se conforma con sugerir al lector esa doble convicción de la reivindicación humana del indio y del orden económico más justo, sino que quiere convencerle de la

excelencia de su propia doctrina, aunque deba, para ello, poner en trance de frustración una novela a la que su talento ha sabido dotar de excelentes páginas narrativas, dignas de contarse entre las mejores por su vigor pictórico y dramático. Tales, por ejemplo, entre otras, las que componen parte de los largos capítulos I y II (de las páginas 58 a 110 de la primera edición), en las que describe la brutal, la horrorosa violencia sexual perpetrada contra dos mujeres (indias, naturalmente); la primera por toda la pandilla de gente directiva de la empresa y del lugar, en estado de borrachera orgiástica ("jarana" la llama el autor, con suave modismo local), acabando con la muerte de la víctima; la otra, cometida por la firma Marino Hnos. —socios éstos en la proveduría y el latrocinio comercial de la mina, de su gente, y en la agencia de enganche de peones— en la persona de la concubina de uno de ellos. Ambas son de las páginas más terriblemente crudas y sombrías del realismo sudamericano, en cuyo plano se desarrolla la mayor parte de la narrativa de esta temática, y no le van en zaga a las peores de "Huasipungo" —ejemplo máximo en tal sentido—, incluso en el lenguaje, que también soporta, a la vez, las más bajas y sucias escenas y palabrotas, aunque no tanto como aquélla. Puede advertirse que en este tipo de bajo realismo —tal vez necesario, a veces, en cierta medida, para el carácter y la fuerza de ciertos pasajes— ello está artísticamente justificado por la austeridad de la intención que es su fondo. Ciertamente, no es agradable, pero tampoco lo es la realidad que refleja. Sin embargo, es probable que los citados autores abusen a veces de ese procedimiento, en detrimento de la dignidad literaria del libro.

*
* *

En 1934 aparece "Huasipungo", de Jorge Icaza, contando su autor 28 años, obra destinada a una de las más resonantes nombradías literarias del Continente, hasta el punto de significarse, para propios y extraños, como la más representativa de las novelas contemporáneas que tienen por motivo el indio de la cordillera. ¿Corresponde esa supremacía de la fama que mantiene desde su aparición, a los intrínsecos valores novelísticos de la obra? Como novela, es decir, como recreación estética representativa de una realidad, su elaboración es casi primaria; carece de caracteres, de

conflicto moral, de todo proceso argumental interno. Es, en sustancia y forma, una simple y escueta crónica de hechos, de hechos públicos de carácter puramente objetivo, en la que todo está visto y trasuntado en plano exterior, incluso las mismas figuras de los personajes principales, así indios como blancos. Estos personajes, desde el desalmado terrateniente Alfonso Pereyra al indio rebelde Andrés Chilliquinga, y de éste al negociante y pillastre cura Lomas, son entes demasiado simples, esquematizados en su papel, para alcanzar personalidad viviente por sí mismos. Son meras piezas de juego del acaecer.

Desde luego, se trata de una novela social, cuyos factores y cuyos sucesos son de índole y sentido colectivos. La construcción de una carretera que unirá la lejana región de Tomaché, hasta entonces aislada, al centro del país, habilitándola para la explotación industrial de sus riquezas, por empresas capitalistas extranjeras (yanquis, ya se supone), para lo cual se utiliza el trabajo servil del indio en condiciones de brutalidad inicua, y el desalojo de los indios de la comarca de sus míseros huasipungos, que son arrasados, arrojándoles más lejos sin piedad, al azar de su indigencia y de su desamparo; tal el asunto concreto de la narración. Pero este asunto es sólo el motivo concreto de que el autor se vale para mostrar la realidad del estado social del indio en Ecuador —semejante al de los otros países andinos—, despojado de todo derecho humano, explotado como bestia de carga, reducido, por la miseria y la servidumbre, a una degradación casi infrahumana.

El cuadro que en ese libro se traza de esa realidad infame es, sin duda, el documento más terrible que se ha escrito sobre ello. Y en esto consiste, probablemente, la razón de su enorme resonancia. Ninguno de los narradores contemporáneos del tema indígena había llegado a trasuntar ese drama en términos de tan tremendo realismo. Novelas superiores a "Huasipungo" por su valor artístico, las hay tan notorias como "Raza de Bronce", "El Amauta Atusparia", "El mundo es ancho y ajeno", y otras que comentamos en este capítulo. El mismo Icaza ha dado, posteriormente, como se anota párrafos andando, otra novela del mismo carácter, superior a ésta en cuanto tal, que ha hecho su fama. Pero en ninguna como en "Huasipungo" se halla un trasunto documental tan crudamente patético de esa realidad y por ello

de una fuerza impresionante y convincente más directa; y su grito quechúa, "Ñucanchic Huasipungo", con que termina la inútil rebelión de los desesperados, ahogada en sangre frente a las ametralladoras del ejército, flamea, clavado en la conciencia de América, como una bandera de justicia necesaria.

Denuncia, ante todo, "Huasipungo" lo es por la forma escueta y directa de su realización; demasiado escueta y directa si la consideramos como novela, por lo que es menester considerarla otra cosa, además de lo que tenga de tal; un documento revolucionario en forma novelada. Sin embargo, no es obra de tesis, por cuanto no hay en ella demostración explícita ni discurso del autor o de algún personaje. Su única elocuencia es la del relato mismo de los hechos, simple y suficiente para convertirla en el más convincente alegato. Podría decirse que hay en ella una tesis implícita, como necesariamente hay en toda obra de tipo social. Pero el autor se limita a contar, a exponer, sin comentario (apenas empleando a veces alguna frase fuera de tono), y ello contribuye, sin duda, a su fuerza, así como a sostenerla, a pesar de todo, en el plano novelístico. Este sostén es, en cambio, el que falta en otra frustrada narración de Icaza, "En las calles", cuyo asunto se desenvuelve alrededor de una huelga obrera en la ciudad, donde el autor, adscrito a la ideología marxista, cae, sin levantarse, en la más cruda literatura de propaganda.

Uno de los factores que más contribuyen a dar realidad convincente a "Huasipungo", es que el autor no presenta a los indios bajo falso aspecto favorable. Al contrario, el indio que presenta es, en general, un ser degradado hasta la bestialidad; su vivienda y su cuerpo son cosas nauseabundas de mugre, alcohol, hediondez y piojos; vive entre podredumbre y excrementos; castiga diariamente a su mujer y se encorva servil ante el látigo del capataz; su lenguaje se compone de palabras torpes y sucias. De ahí que todo el libro está escrito todo con lujo de malas palabras; y de ahí que no se haya escrito otro libro, en todo el mundo, que contenga más iniquidad, asco y vergüenza. Con ello, Icaza es fiel a la realidad que pinta, y no trata de mejorar literariamente a aquellos mismos por cuya redención implícitamente aboga.

En la otra novela de Icaza, "Huirapamuschas", se da la siguiente escena, confirmatoria. El nuevo joven patrón, el heredero que asume sus funciones de mando por muerte del padre, llega

a la hacienda, en compañía del mayordomo mestizo. "Al entrar en el dormitorio, espacioso, sombrío, con cama de toldo, alacena llena de frascos, banda de medallones, alfombra de guano, bacín bajo el velador, enorme crucifijo en la pared principal, y látigo de tres correas colgando del perchero. —El látigo —murmuró—. Sí, el látigo de patrón grande... Tal como él le dejó después del último rodeo a los indios. Ahora tiene que manejarlo su merced. ¡Es suyo! —¿Mi herencia? Con la tierra, con los peones. —Está sucio, despide mal olor... Es, pues, —continuó el mayordomo, metiendo las narices deleitosamente en las renegridas correas—. A pelo de mula, a tormenta de páramo, a lodo de pantano, a sudor y sangre de indio. Sin esto, ¿qué patrón ha de ser, pues...?"

Así vuelve a encontrarse al indio ecuatoriano en las páginas negras de Icaza, que se volverían tanto contra el indio mismo, la víctima de un régimen social tan inicuo, como lo está contra el régimen, si no tuviéramos en cuenta la observación ya anotada en otras páginas de este índice con respecto al problema del indio, a saber: que todo su miserable estado actual, por más bajo que parezca —y ningún pueblo de la tierra ha caído tan bajo—, no responde a ninguna inferioridad racial, como algunos sociólogos pretenden; es el resultado de la condición social de paria y de siervo a que le redujo la Conquista y le mantiene la República durante cuatro siglos, bastando un cambio radical de las condiciones de vida para que su persona humana se restablezca, a cierto plazo. En iguales condiciones de vida el indio es igual al blanco, así como el blanco caería tan bajo como el indio ha caído si estuviera en su lugar. No se obtendría tal redención, probablemente, en la generación ya nacida y crecida bajo el signo de esa iniquidad, pero sí en los que nacieran y se formaran en otras condiciones. Esto es lo que han de comprender y proponerse intelectuales y políticos de estos países, sobre cuya conciencia gravita el problema tal y tal deber. ¿Acaso hemos ido demasiado lejos en este comentario? No, él toca a la raíz misma de esta narrativa que reseñamos.

"Huirapamuschas" (Hijos del viento, de nadie), publicado diez años después de "Huasipungo", y fruto de una mayor madurez literaria del escritor, es una realización novelística más neta, compuesta con los elementos que en aquélla faltaban; caracteres, ante todo. El cuadro de la vida india es más amplio, más

complejo; la pintura ambiental más rica; los personajes no son ya sólo piezas del tablero social, sino personas con mundo propio interno de interés psicológico. La figura del mayordomo, el cholo Isidro (hijo guacho del patrón), ambicioso y avieso, es un retrato muy logrado. La realidad terrible que trasunta es la misma —no podía ser otra—, pero dentro de un ámbito más profundo. Ya no es sólo el hecho social, público, el de la crónica, hay otra dimensión, otra significación, hacia dentro, hacia dentro del hombre; lo legendario, lo misterioso, que tanto envuelve la vida primitiva, tiene aquí su función. En ese conflicto típico entre el poblacho mestizo y la indiada del huasipungo, el paso de los dos mellizos huirapuschas, sobre el viejo tronco del Yatungura derribado por el hacha libertadora simbolizan oscuramente la reconciliación final de razas y clases —hoy en discordia bárbara— sobre la tierra madre liberada de sus injusticias y sus sufrimientos hereditarios. Por lo demás, y aunque en grado menor, el autor no ha podido prescindir en los diálogos del rudimentario y monótono vocabulario de malas palabras con que indios, cholos y hasta blancos se expresan continuamente; no tienen otro. Pero ello da también, en parte, el clima de la obra.

De todas las novelas de esta índole escritas en los países andinos, estas de Icaza son las que mayormente usan palabras del quechúa en que hablan los indios y mestizos, mezclándolas con el español y sus criollismos regionales. Resulta así que en muchas de sus páginas, estos libros presentan un texto casi bilingüe, de lectura un tanto engorrosa, y que requiere la ayuda del vocabulario inserto al final. Ya hemos anotado con respecto a otras obras, que, si bien esta hibridez lingüística regional es necesaria en cierta medida para mantener el carácter de los personajes y el colorido de las escenas, conviene evitar su abuso, reduciéndolo a lo indispensable. Tal vez Icaza no se ajuste siempre a esta norma; pero ello es *pecata minuta*.

*

* *

Ha de anotarse otra novela ecuatoriana de este tipo: "El éxodo de Yungana", de Angel F. Rojas, autor cuya edad corre a la par del siglo, y cuyo argumento es semejante al de "El Amauta Atusparia", que anotamos páginas antes. Esta semejanza no pro-

viene del influjo de una sobre otra obra, sino de aquella que la misma realidad ofrece a la conciencia de ambos escritores, intérpretes novelísticos de un hecho común y representativo. Se trata en ésta, como en aquélla, del éxodo de una comunidad indígena, echada de sus tierras ancestrales por la voracidad de los terratenientes, que las han convertido en propiedad privada para su explotación al amparo de las leyes inhumanas o al margen de las leyes. La penosa peregrinación de la comunidad a través del territorio en busca de lejanos lugares sin dueño donde poder establecerse y proseguir su simple vida tradicional de libertad, constituye la materia dramática del relato, enriquecido con un elemento nuevo: el tipo de mestizo educado en la ciudad, que traiciona a la grey de su origen aliado a las fuerzas de su arribismo social: capital, prensa, gobierno, justicia, convertido él mismo en especulador y terrateniente. Valoriza esta novela de Rojas, la recia pintura de paisajes, tipos, costumbres, escenas, a pesar de la discursiva tendencia a convertirse en alegato sociológico contra el mal que denuncia, y a exaltar en tono de propaganda el régimen agrario comunista del inkanato. Como la mayoría de las novelas y cuentos de esta región y de esta temática es obra de un fuerte sentido político, en el que se percibe claramente la influencia del marxismo. Y es lo que tiene de malo, porque no lo necesita y le sobrecarga; el hecho, el asunto por sí solo, es más que bastante para sugerir en el lector la protesta de su conciencia humana.

Gran parte de esta narrativa de influjo marxista —en la que hay escritores de mucha "garra"— adolece de la ingenuidad de ignorar que el arte de sugerir es más eficaz que el de predicar, y que el valor de un relato está en razón inversa de lo directo de su doctrina, siendo de suyo lo indirecto el modo artístico de expresarla.

*
* *

Perú sigue enriqueciendo este caudal siempre renovado de la temática indígena, con relatos de tanto colorido y vigor como estos que lamentamos tener que indicar tan someramente, pues que darían lugar a amplios y provechosos comentarios. "Balseros del Titicaca", en que Emilio Romero nos transporta a aquel escenario

de Tiahuanaco, misterio arqueológico apasionante, cuyos tristes descendientes pueblan aún esa región del lago más alto de la Tierra; pero no para evocarla con ayuda de la fantasía, sino para darnos versión fiel y dolorosa de la vida de los descendientes actuales de esa raza, que aún pueblan sus orillas. "Cumbrera del Mundo", de Barrantes Castro, ubicada en las alturas del Cajamarca, tan dramáticamente célebre en la historia de la Conquista, hoy lugar, como todos los de la cordillera, de miseria y de dolor del pueblo aborigen. "Estampas Mulatas", "El kilómetro 83", "Gaviota", "Duque", de Díez Canseco, bocetos de firme trazo narrativo, de ambiente rural, excepto el último; este "Duque" (del 1934), es de ambiente limeño y parecería impropio incluirlo en este sector, ya que el motivo indígena no asoma en él sino de soslayo; pero si bien su lugar propio estaría en la temática típica de ciudad, por la dura crítica y la sátira cruel que en ella se ensayan de las altas clases de su país, en el fondo, igual a las otras altas clases de los otros países americanos —con su europeísmo superficial y su aristrocratismo colonialista— es, indirectamente, una fuerte razón en pro de la causa populista nativa, ya directamente expresada en sus otros relatos. "La Serpiente de Oro", de Ciro Alegría (1935), que traslada el escenario indígena de la fría cordillera a la llanura selvática y tropical del lado Oriente, representación de la no menos, aunque distinta, misteriosa región de las fuentes del Amazonas, donde conocemos otro aspecto del indio, no ya el incaico, sino de otras subrazas más oscuras y primitivas, cuyo carácter y cuyo problema son otros, aunque integran el común denominador humano y social. Pero éste no es más que un antecedente, muy acreditable, en el que Alegría ensaya su talento de narrador, que llega a su plenitud y madurez en "El Mundo es Ancho y Ajeno", novela en la que vuelve al indio incaico, al de la cordillera, dando una de las mejores y más completas obras de este tema nativo.

Se vuelve en esta novela a la legítima tradición iniciada por "Raza de Bronce", en el sentido de no subordinar en modo alguno el valor novelístico y su auténtica representación humana, al oficio de tesis ideológicas prefabricadas, y sin descender a los más bajos fondos del realismo a que antes nos referimos, aunque este descenso sea a veces necesario, dada la índole del motivo, y por tanto se justifica. Aquí, al revés de lo que se ha hecho procedi-

miento muy usual en este sector de la narrativa, el autor guarda un cierto decoro estético, así en su material como en su prosa, sin que ello comprometa en nada, desde luego, la veracidad del carácter ni el vigor artístico. Aunque esta observación no tiene tanto el ánimo de censura para otros —tan notables como Icaza o Vallejo ("Huasipungo", "Tungsteno")—, sino el de simple comprobación de diferencias, es evidente que el comentarista piensa —y no por exceso de delicadeza— que el violento abuso de los elementos repugnantes y de las frases brutalmente indecentes, tiende a rebajar un poco la calidad literaria de una obra, pudiendo ser, además, un síntoma de cierta flaqueza de recursos para darlo indirectamente.

Esta novela de Alegría, la última en data de este ciclo indigenista que anotamos, y tan amplia y tan alta como su bóveda, adquiere grandes líneas de epopeya sin salir de su técnica estrictamente novelística. El tema está centrado en el despojo de la tierra a las primitivas, seculares comunidades indias, hecho básico en la condición social de paria a que el indio está reducido desde el coloniaje, puesto que importa la pérdida de su libertad, de su medio de vida propio y de su dignidad humana, su sometimiento a la más baja y despiadada servidumbre. Aunque parezca increíble, ese despojo perpetrado sistemáticamente a lo largo de cuatro siglos —primero, por los encomenderos del virreinato, luego por los gamonales de la República— sigue produciéndose aún hasta la época contemporánea en que el autor escribe su novela. Todavía restan —o restaban— viejas comunidades, el ayllo ancestral, apartadas en los altos valles de la cordillera que la insaciable e invasora voracidad de los terratenientes feudales atropella en sus casi sagrados derechos, absorbiéndolas, validos de todos los recursos ilícitos, obligando a los indios al trabajo forzado en minas y haciendas, y siempre, se entiende, con la complicidad venal de las autoridades locales, policías y rábulas encargados de servir a los planes de los poderosos.

Todas las grandes líneas de esta vasta epopeya colectiva, componen la historia del despojo y persecución de una de esas últimas comunidades, la de Rumy Umay, representación y síntesis de toda su historia, la de ese "dolor de siglos" de la raza —una de las muchas frases acertadas del autor— que el indio siente ya hereditariamente en la médula de sus huesos y se trasluce en la os-

curidad mortecina de su mirada. Nos muestra el ambiente de la comunidad agrícola-pastoril, con sus costumbres milenarias, sus asambleas de paters-familias, sus alcaldes y regidores, autoridades patriarcales electas por ellos mismos; nos muestra el éxodo de la comunidad despojada de sus tierras, a otros más altos y apartados valles de los Andes, pedregosos y fríos, aún sin dueño, donde la vida se hace más dura y difícil, para conservar su libertad; y, finalmente, la persecución incesante llegando hasta esa misma altura donde sólo el mismo indio y el cóndor pueden vivir, para llevarlos en recua a la explotación del trabajo esclavo en las galerías de las minas de cobre o estaño, que les degenera y aniquila en pocos años.

Como "Raza de Bronce", como "Huasipungo", la novela de Alegría —previa muerte a culatazos, por los milicos, del viejo y venerable alcalde Maqui, encarcelado arbitrariamente como responsable de supuestos robos de ganado por parte de la comunidad, uno de los ardides canallescos del gamonal y sus secuaces— culmina en la rebelión sangrienta de indios de la comarca, contra la tiranía de terratenientes y autoridades, rebelión que, como todas las de su especie, acaba en la masacre y el sometimiento. Todos los principales episodios de esta gran novela social se desarrollan dentro de una fuerte estructura narrativa, sin que el autor se desvíe de la línea estética, condición tanto más remarcable cuanto que tampoco abusa del lenguaje regional (aunque lo usa discretamente), siendo, en este sentido, sobrio como en todos. La sobriedad es una de sus virtudes, evitándole asimismo caer en la truculencia efectista o tendenciosa. Este es otro gran acierto a anotarse, en relación con esta novela; no expone tesis, prédica, propaganda, como otras de sus congéneres, aunque sí las implique, como es natural. La obra es narración pura, cabal; da la realidad explicándose por sí misma (sin que el autor necesite explicarla, que es el verdadero modo artístico) y sugiriendo por sí misma, a la conciencia del lector, el concepto moral y social que se desprende de su propia evidencia. Apenas en el capítulo XX, en una breve, ocasional conversación entre un pintor y un escritor (que andan en torno a los motivos indios, para su arte), asoman algunos conceptos concretos acerca del problema; y aunque dialogados muy sobriamente, y aunque justificables por las circuns-

tancias y el carácter de los personajes incidentales, comprobamos que están de sobra.

*

* *

A través y como resultado de esta somera exposición del tema del indio en la novelística, de la que sólo hemos registrado las manifestaciones más notorias —siendo su nómina apreciable mucho mayor—, podemos observar que la permanencia y magnitud de esa realidad y su problema (uno y otra, dijimos, los que más fundamentales y perentorios de esos tres países incaicos), que prosigue inspirando lo mejor de su producción narrativa, determina una motivación de identidad humana específica. A esta identidad de fondo podría objetarse el peligro de cierta monotonía, pues todos los relatos no sólo tienen el mismo sentido, el mismo espíritu —a veces la misma tesis—, lo que es natural, sino también los mismos elementos, personajes y situaciones, como que reflejan una misma realidad; pero la riqueza del colorido típico del propio tema y su multiplicidad de aspectos, le aseguran su siempre renovada vitalidad.

Del realismo estético, épico, ejercido en "Raza de Bronce", al realismo simple, brutal, cerrado de "Huasipungo", pasando por las gradaciones y modulaciones varias de los otros títulos mencionados, ciertos elementos narrativos prototípicos permanecen siempre los mismos; así, la dureza pétrea y desolada del paisaje andino, su vasta soledad, su silencio de cumbres, su cielo frío; los tipos representativos: el indio paupérrimo, sufrido, callado, triste, casi hermético, misterioso bajo su apariencia apática, a veces casi animal, su frente inclinada, su ojo mortecino, su paso sordo, sólo animado por la excitación ocasional del alcohol, o el enardecimiento colectivo de la revuelta; la india, bestia de trabajar y de parir, pasiva, más callada aún que el varón, instrumento del capricho sexual de los señores o del trato brutal del marido borracho; el mestizo, empleado servil de su patrón, el blanco, carácter turbio, oblicuo, maleado, que parece desahogar en el indio mismo su oscuro complejo de resentimiento racial; el duro y soberbio terrateniente feudal y sus hijos, los "señoritos" de la ciudad, para quienes el indio es sólo animal de servicio, sin derecho ni a su tierra, ni a su casa, ni a su mujer, ni a su persona misma, y a cuya

influencia y prepotencia responden policías, rábulas y clérigos de los pueblos, serie de prevaricadores, meros instrumentos del poderío feudal; el personajón político, diputado, concejal, ministro, cacique electoral de la comarca, pariente o aliado del terrateniente local, charlatán oratorio, arribista sin escrúpulos. Tales los personajes prototípicos, principales, necesarios que, bajo distintos nombres, con variantes circunstanciales, reaparecen en casi toda la narración, corta o larga, del tema indigenista andino. El mayor o menor valor literario de la obra no está, pues, no puede estar, en la novedad del asunto, sino en la mayor o menor potencialidad en el tratamiento del tema, en la agudeza de intuición del objeto, en la autenticidad de visión humana y social, en el dominio técnico del relato. Pero ya sabemos que en cuanto a este último punto, este sector de la narrativa hispanoamericana sigue fundamentalmente fiel al orden objetivo del trasunto realista.

*

* *

El gran drama nacional de México, vivido en su historia contemporánea y representado en su narrativa, acusa caracteres distintos a aquel de la región incaica —que aún no ha tenido su Revolución, como México—; pero ambos tienen la misma raíz indigenista y su fondo es común. El indigenismo mexicano tuvo como fenómeno propio el levantamiento popular y rural de los caudillos, después de la caída del régimen porfirista que se había prolongado durante treinta años, basado en el orden social del feudalismo terrateniente heredado del coloniaje. Y como la base de ese orden era, a su vez, el proletariado indio, despojado de toda tierra y de todo derecho, mantenido en la más crasa ignorancia, sometido al trabajo forzoso en las grandes haciendas agrícolas y pecuarias o en las grandes compañías mineras, el problema, aunque con variantes condicionales, era, en lo fundamental, el mismo que en los países del otro ex virreinato. Tal vez la situación del indio dentro del mismo régimen social, no era en México tan terrible como en el Sur, aun siéndolo mucho; pero en ambos asientos de las dos mayores civilizaciones autóctonas, vivas aún a tiempo de la Conquista, el indio constituía, constituye siempre, la masa misma de la población rural, su-

mando, con la extensa y creciente zona étnica mestiza, la inmensa mayoría del país.

En este hecho de ser ambas regiones étnicamente indígenas, pero con predominio absoluto de la minoría blanca de ascendencia española, está la clave de su fenomenología político-social; en ello está, también, la de su nacionalismo literario, y, más especialmente, el de su narrativa, que es decir la narrativa de la Revolución Mexicana, así llamada por antonomasia; no la de su independencia nacional, a principios del XIX; ni la que acaudilla el indio Juárez contra el Imperio artificial de Maximiliano (obra, asimismo, de la minoría feudal hispanocriolla) a mediados del siglo, sino la rebelión de los caudillos rurales, analfabetos (Zapata, Villa, etc.), tras el asesinato del presidente Madero por la camarilla militar palaciega que respondía a los mismos intereses del privilegio minoritario, y teniendo por bandera la reforma agraria planeada por aquél, la abolición del régimen tradicional del feudalismo terrateniente, la restitución de las tierras a sus primitivos dueños, los indios, la restauración de sus derechos humanos. Era esa, en fin, la misma revolución predicada y anunciada en el Sur por sus sociólogos y sus novelistas, desde la proclamación inicial de González Prada. Lo era, al menos teóricamente, en sus raíces, en sus principios, en sus finalidades. De la forma y medida en que tales principios y finalidades se hayan logrado efectivamente hasta hoy, tras el largo y cruentísimo drama de su Revolución, no nos corresponde tratar aquí; ello es materia específicamente histórico-sociológica. Lo que incumbe e interesa a nuestro esquema es el hecho de que esa Revolución, prolongada por casi veinte años a través de una serie de gobiernos *de facto* y otra serie de levantamientos armados, y de un estado general de anarquía y revuelta —hasta lograrse en estos últimos tiempos una estabilidad constitucional que parece segura—, ha sido la gran experiencia del intelectual mexicano de este siglo y la fuente viva de su originalidad literaria.

El primer esfuerzo de manifestación narrativa de la vida y el alma auténticamente mexicanas, se da en la novela histórica del período romántico, contenida en obras como "Gil Gómez, el Insurgente", de Díaz Covarrubias (1895); "El Pecado del Siglo", de Tomás de Cuéllar (1869); "Tradiciones y Leyendas Mexicanas" (del XVIII); "Memorias de un Impostor" y otras, del general

y doctor Vicente Riva Palacio; "Sacerdote y Caudillo", "Los Insurgentes", "El Cerro de las Campanas", de Juan Antonio Mateos (obra coronada, ya en pleno siglo xx, por su novelación de la caída de Porfirio Díaz en "La Majestad Caída"); o bien en el costumbrismo colorista y satírico, al modo ya tradicional iniciado por Lizardi a fines del coloniaje, del que son expresión obras tales como "Clemencia" y "El Zarco", del indio Altamirano (1869-88); o la serie de relatos "La Linterna Mágica", del ya citado Cuéllar; o "El Fistol del Diablo", "El Hombre de la Situación", "Los Bandidos de Río Frío", de Manuel Payno (del 1845 al 90); o "La Astucia o los Charros Contrabandistas de la Rama", de N. González (1865), etc. Pero nada de esto llega al fondo intrínseco de esa vida y de esa alma, a su auténtica idiosincrasia nacional, limitándose a la caracterización colorista y anecdótica, a la objetividad típica, en visión y modalidad literaria muy influidas por los románticos franceses y españoles de mediados del siglo.

Tampoco llega al fondo intrínseco, a la autenticidad de su ser nacional, el realismo que le sucede a fines del XIX y a principios del XX, reflejo, en gran parte involuntario e ineludible de la influencia de los maestros europeos, de Balzac a Flaubert, de Zola y Tolstoy a Galdós o Eça de Queiroz, a la que se sobrepone la veracidad objetiva del cuadro de costumbres, de cierto valor documental. Pasaremos por alto en esta rápida referencia historial a productos literarios del carácter de "Cuentos Frágiles" y "Cuentos Color de Humo", de Gutiérrez Nájera (del 1883 al 95), porque ellos flotan al margen, no ya de la gran escuela realista de la época, sino de toda realidad (y de toda idealidad) mexicana, productos como son de un vago e ingenuo *galicismo mental*, casi podría decirse del parisiensismo juvenil, sin raíz alguna ni nacional ni humana, preludio, como sus versos, del modernismo que casi inmediatamente después se definiría ya netamente en "Azul", de Darío (y del que, el mismo G. Nájera, siendo su precursor, se hiciera eco en su "Revista Azul", del 1893 al 94).

Casi toda producción literaria hispanoamericana, de toda época y escuela, aparece imbuida en influjos magisteriales europeos; pero románticos y realistas, limitándonos al XIX, ponen, al menos, de suyo, la sustancia, el material objetivo, el motivo típico ambiental. Se da en ellos una adaptación del influjo literario al

tema nacional propio. Pero en el modernismo finisecular, no; el motivo mismo es exótico, libresco, como la modalidad y el estilo. Si allá hay un esfuerzo de trasplante de lo europeo a tierra americana (hecho legítimo), aquí hay lo inverso: un trasplante, ilegítimo, del escritor americano al medio europeo, especialísimamente al francés, y más precisamente al del *boulevard* parisiense (fenómeno que culmina en el *croniqueur* Gómez Carrillo, pontífice frívolo de la época). Gutiérrez Nájera inicia, en verso y prosa, esa generación literaria de "trasplantados", de *afrancesados*, que son casi todos los modernistas (algunos sin salir de su torre, como Herrera y Reissig), a trueque de lo cual dejan —en lo formal— algunas de las más preciosas joyas de la poesía moderna en lengua hispana. Por lo demás, la gran innovación introducida por ellos en el lenguaje literario, bajo el doble influjo parnasiano-simbolista, es hecho que pertenece ya a la historia, al pasado, es un fenómeno de época, aun cuando la validez de algunos de sus frutos sea permanente; el período posterior, el presente, ha hablado otro lenguaje. Los mismos cuentos de "Azul" y otros de Darío —con todo y ser lo máximo en su modalidad—, pertenecen ya casi enteramente a la historia literaria; por lo menos, mucho más a la historia que a la vida. Pero, apartémonos de este tentador y peligroso desvío de la digresión que nos llevaría demasiado lejos de nuestro tema concreto, en tema que corresponde a otras estancias de este esquema y en ellas se ha tratado.

Cierto que la estética modernista ha dejado también, en la narrativa americana, algunas excepciones de ese concepto; y justo es recordar dos, por lo menos, casos en que la adaptación de ese influjo literario al motivo hispanoamericano, podría decirse, su metabolismo mental, se ha producido, resultando obras tan eminentes como "La Gloria de Don Ramiro", de Enrique Larreta, o "Raza de Bronce", de Alcides Arguedas, de las cuales se hallará anotación en otros capítulos. Pero aquí se trata de su presencia en la narrativa mexicana, y en esos cuentos de Gutiérrez Nájera que no se cuentan entre las excepciones, precisamente, sino entre lo más típico de la regla, citándose precisamente como tales en este inciso historial. Y aclarado el punto, en relación con este capítulo, prosigamos entendiéndonos con el realismo, en sus manifestaciones anteriores a la narrativa de la Revolución.

Los primeros realistas mexicanos no traspasan los Pirineos del idioma; se quedan en Galdós, cuando no en Valera y Pereda, es decir, en un realismo costumbrista muy moderado, o apenas desprendido del cuadro de costumbres por una intención crítico-social. Nada de crudezas naturalistas, todavía; nada que ofenda las normas morales establecidas ni provoque el escándalo. Así aparece la serie "Novelas Mexicanas", de Emilio Rabasa (Sancho Polo) (1887-88), que integran "La Bola", "La Gran Conciencia", "El Cuarto Poder" y "Moneda Falsa", historia, en conjunto, de un espécimen de político arribista, de modo algo semejante a "Las Divertidas Aventuras del Nieto de Juan Moreira", del argentino Payró, de aparición posterior, pero de más amplia perspectiva social. Este tema ha sido también novelado, en tal época, por el didacta del positivismo científico mexicano —tocayo del Presidente perpetuo que da nombre al régimen— don Porfirio Parra, en "Pacotillas"; con la diferencia de que su personaje, por pasarse de *vivo* o por no serlo bastante, acaba su carrera de aventuras en la cárcel y no en sitial honorable como los otros. "La Parcela", "Los Precursores", "Fuertes y Débiles", de José López Portillo (de 1898 a 1919), también importante como historiador en su reseña "Elevación y Caída de Porfirio Díaz", así como "La Calandria", de Rafael Delgado (de ambiente rural, costumbrista, pictórica, como "La Parcela") y "Los Parientes Ricos" (sugerido esta vez por el modelo balzaciano "Los Parientes Pobres") y su secuencia, "Historia Vulgar", ambos estudios de caracteres de la clase media (tema que pone en moda el realismo, de Balzac en adelante), aunque no dejan de participar directamente de la manera española, galdosiana, de esa época. Igual observación cabe con respecto a Victoriano Salado Alvarez, autor de "De Antes" (cuentos, 1901), "De Santa Anna a la Reforma" (1902) y "La Intervención y el Imperio", obras que oscilan entre la crónica histórica y la novela propiamente dicha, siendo, en ambos planos, pintura de ambiente sobre todo. En esta modalidad pictórica, ambiental, regional, se registran también algunos relatos cortos —"novelas rústicas" las llama su autor—, de Manuel José Othón, como los titulados "El Montero Espinosa", "El Pastor Corydón", "El Puente de Dios", así como sus "Cuentos de Espantos", del mismo género. Tras esto, entramos en dos zonas paralelas de distinto carácter: una de narrativa *colonialista*, evocadora; otra rea-

lista y psicológica. La primera estaría representada más netamente por "Ejemplo", "Vidas Milagrosas", "Doña Leonor Cáceres", "Cosas Tenedes" y otras, de Artemio del Valle Arizpe (de 1909 al 22), estampas del México virreinal de los siglos XVII y XVIII, trazadas con mucha erudición y carácter, cuyo defecto más sensible es el abuso del lenguaje arcaizante, más allá de donde lo exige el diálogo; por "La Vida del Venerable Gregorio López", de Emilio Abreu Gómez (1925); por "El Madrigal de Cetina" y "El Secreto de la Escala", de Francisco Monterde (1925); por "La Adoración del Divino Verbo", biografía novelada de Sor Juana Inés de la Cruz (1923), seguida de "Moisés", crónicas del XVII; a todas ellas alcanza la misma observación anotada acerca de las de Valle Arizpe, el iniciador de la escuela, si así puede decirse. Se trata, como se ve, de una verdadera corriente de revalidación estética de la tradición colonial, opuesta a la indigenista, contemporánea y paralela.

Es efectivamente, en contraposición a esta temática y a esta modalidad, que aparece en 1926 "Pero Galín", de Genaro Estrada, sátira contra los cultivadores del motivo arcaizante, personificada en su protagonista, el anticuario epónimo, hecha con gracia y agudeza, aunque un poco superficial ella misma en su tono burlesco; y tanto menos responsable en su crítica cuanto que el autor cae en defecto peor: una tendencia extranjerizante anglofílica, un norteamericanismo de importación, del que es devoto. Peor, decimos, porque si los colonialistas cultivaron una mexicanidad arcaizante, al margen de la realidad nacional viva, dramática, contemporánea, están, al menos, dentro de uno de los factores y caracteres históricos componentes de la nacionalidad misma, dentro del propio pasado hereditario, tradicional, interno, mientras que el ingenuo yanquismo de Estrada, como expresión de modernidad y progreso (que parece ser el polo opuesto al colionaje, pero tan vicioso como él aunque de otra manera), implica una tendencia desvirtuante de los elementos constitutivos intrínsecos de su pueblo y de su literatura.

En la línea del realismo nacional contemporáneo, aunque no profundo todavía, hallamos, en este período, novelas como "De Noche", "La Chiquilla", "La Musa Bohemis", "La Fuga de la Quimera" (de 1905 a 1919), debidas al conocido historiador de la literatura mexicana Carlos González Peña (más meritorio como

historiador que como novelista); como "El Mirlitón", "Girón de Mundo" y "El Secreto", de la poetisa María Enriqueta (de 1918 a 1922); como "Un Adulterio", de Ciro Zeballos y "Claudio Oronoz" de Rubén M. Campos; etc. Esta producción que, en modo general, participa del realismo y del psicologismo de la novelística europea (francesa) de fines del XIX y principios del XX (anterior a Proust) no ahonda mucho en ninguno de ambos sentidos, operando en un plano de representación algo indefinido, sin tocar lo genuino y esencial de la vida mexicana. Si no lo mejor en cualidades intrínsecas, lo más representativo y afamado de esta modalidad, se halla probablemente en la obra extensa de Federico Gamboa, desde "Apariencias" (1892) hasta "La llaga" (1910), a través de "Suprema Ley", "Metamorfosis", "Santa" y "Reconquista", en su orden sucesivo. En Gamboa, a cambio de mucho naturalismo cientificista y mucha tesis humanitaria a la manera zoliana, se encuentran buenas estampas de la vida rural y urbana de su país, trazadas con fidelidad y vigor.

Pero toda esta sección del realismo narrativo mexicano del primer tercio de siglo, poco tiene que ver con la verdadera sustancia y la verdadera figura de la vida mexicana en cuanto tal, y, por tanto, con su problemática social y espiritual más profunda, que es decir, a la vez que lo más intrínseco lo más auténtico, por ser su experiencia original y su estilo de vida, o al menos, el embrión de ese estilo. Se trata, en efecto, de un tipo cuya motivación y cuyo espíritu se encuentran ya, mucho más intensamente contenidos, por supuesto, en toda la novela europea de la cual proceden sus corrientes. Lo que hay en toda esa producción de mexicano —es decir, de auténtico— es sólo, en parte, lo ambiental; pero los caracteres y conflictos humanos propios de ella misma, su psicología y su sentido no están en ella; eso es lo que está, en cierto modo, en la narrativa de la Revolución.

*

* *

Es, cuando menos, en esa narrativa que se ha llamado de la Revolución, que se siente por primera vez la autenticidad de caracteres y problemas; no es, pues, extraño, que sus obras más representativas sean las que han trascendido del medio literario nacional al continental y aun hayan traspuesto el ámbito del

idioma. Obras como "Los de Abajo" de Azuela, o "El Aguila y la Serpiente" de Luis Guzmán, son las novelas mexicanas más difundidas fuera de México; son lo que "Doña Bárbara", "La Vorágine" o "Huasipungo", con respecto a sus países. Es probable que las citadas novelas mexicanas, u otras, no lleguen siempre, en sí, como novelas, a la altura de esas otras que mencionamos como sus congéneres, pero son las que, hasta ahora, dan a la vez que lo más característico lo más esencial de su vida; y por darlo, han adquirido derecho a su representación.

Señalemos, ante todo, que esa novela de la Revolución, si bien es, en el fondo, una exaltación del ideal revolucionario de su época, no es, en modo alguno, una exaltación épica de ese fenómeno; no hay en ella héroes ni gloria; casi no hay virtudes ni nada digno de admirarse. Al contrario, casi todo en sus páginas es sombrío y reprobable; no contienen una expresión de altos sentimientos patrióticos ni humanos, sino un tumulto ciego de bárbara primitividad, un desencadenamiento de instintos y pasiones brutales, una inundación de venganzas, codicias, atropellos, crueldades. Es la erupción de todas las fuerzas bárbaras contenidas hasta entonces bajo la corteza aparentemente consolidada de un orden gubernativo artificial, exterior, consistente en el predominio absolutista de la clase terrateniente, hereditaria, universitaria, desde hacía treinta años bajo la dictadura constitucional del porfirismo. Lo que irrumpe y se expande, anárquicamente, es, por un lado, los viejos resentimientos raciales de tres siglos de opresión y miseria del pueblo indio y mestizo, bajo el coloniaje primero, bajo la república después; por otro lado, el desenfreno de ciertos elementos humanos territoriales más incultos, que la falta de toda educación moral y política mantenía en estado de primitividad instintiva, semibrutal, representados por los oscuros caudillejos rurales y sus turbas de milicias armadas, fenómeno, por lo demás, bastante común a las revoluciones caudillescas ocurridas en otros países del Continente en el siglo pasado.

La revolución mexicana tenía en su origen un ideal y un programa de gran reforma social-política, fundamentalmente agraria, representados por el presidente Madero, su primer jefe civil, uno de los hombres públicos más nobles y austeros de América, un santo laico, pronto sacrificado por la traición y la conjura palaciegas de la clase militar y terrateniente, en alevoso asesinato que

enardeció y desató las fuerzas rurales en rebelión. Pero ese ideal y ese programa quedan entregados al torpe y confuso arbitrio de los cabecillas analfabetos —mezcla bizarra de héroes y bandidos— y sus bandas de forajidos sin ley, a través de sangrientas campañas depredatorias, que llegan en su ímpetu hasta la capital, entronizando en el gobierno al más famoso de ellos, Pancho Villa (Doroteo Arango), personaje cuya imagen se proyecta en "El Aguila y la Serpiente" y "La Sombra del Caudillo", de J. L. Guzmán; así como la de su antecesor, Emiliano Zapata (ambos asesinados, al igual que Madero), se proyecta en los primeros relatos de la serie "Los de Abajo", de Azuela.

"Los de Abajo" aparece en 1916, en Texas, y pasa casi inapercibido. El mismo autor informa que se vendieron muy pocos ejemplares de esa edición, quedando en su mayor parte largamente almacenada. Era la época de mayor anarquía y tumulto del período revolucionario, cuando los gobiernos se sucedían como las tormentas. La edición que empieza a circular y luego a hacer famoso al libro es la segunda, hecha en la capital en 1920. Pero todavía en 1924 —refiere el primer crítico adepto de Azuela, casi su descubridor, don Francisco Monteverde—, el conocido historiador de la Literatura Mexicana, Jiménez Rueda, preguntaba, en artículo de la Prensa, *dónde estaba la novela de la Revolución*. Estaba ahí, aunque parece que él la ignoraba aún, como casi todos. Tal fue la suerte tardía de uno de los libros más famosos de la narrativa mexicana contemporánea, y sin duda el que refleja en sus páginas de modo más desnudo y directo el carácter de aquellas campañas.

Azuela, como médico militar, participa en la guerra; y, ya publicado el libro, se ve obligado a refugiarse tras la frontera estadounidense, por derrota de las fuerzas que integra. Casi diez años transcurren, en fin, desde los días más crudos y decisivos de la revuelta popular, antes de que la novela primigenia de ese ciclo empiece a tener título de existencia en la llamada República de las Letras (que en América, al igual de la otra República, la política, suele estar bajo régimen de subversión). Y ello con el agravante, en este caso, de que esa novela ya no era la única, pues entre 1917 y 23, habían aparecido, del mismo Azuela y dentro de esa motivación, otras, luego no menos famosas, como "Los Caciques" y "Las Moscas", amén de otras de carácter ya

distinto como "La Malhora". Tampoco eran "Los de Abajo" la primera obra de este médico escritor; desde 1907, ya a los treinta y cuatro años de su edad, venía produciendo relatos de tipo realista como "Los Fracasados", "Mala Yerba", "Andrio Pérez", "Sin Amor", y otros varios, en los cuales ejercita sus innatas aptitudes de narrador aunque sin llegar todavía al punto de madurez propia que alcanza en "Los de Abajo", y que no sobrepasa en las posteriores.

Casi obvio es anotar, a estas alturas de su difusión continental y aun extracontinental, las cualidades específicamente narrativas, de verdad humana, reciedumbre de estructura y sobriedad de estilo, que valorizan esa obra, como asimismo las que le siguen, ya citadas, a las que faltaría agregar "El Desquite", "La Luciérnaga", "Pedro Moreno, el Insurgente" y "Precursores" (de 1925 a 35). Por el carácter general de su obra narrativa, considerada en conjunto, Azuela integra en primer plano esa promoción de la novela realista que viene de fines del XIX, señalada en párrafos antes, compartiendo sus fieles composiciones pictóricas de ambiente y caracteres nacionales, así como la crítica moral de defectos y vicios propios, que está en la índole de la escuela. Pero "Los de Abajo" se sitúa ya en una posición distinta, superior, no porque se aparte del realismo, que sigue siendo (excepto, tal vez, en las dos últimas, "El Insurgente" y "Precursores", de 1932 a 35, evocaciones históricas) su modalidad narrativa, sino por la mayor profundización intuitiva en la vida y carácter de su pueblo, de lo que resulta su mayor autenticidad humana, y por tanto su mayor originalidad literaria.

Pero, entre "Los de Abajo" y su obra anterior, no hay un corte, un salto, ni siquiera un viraje brusco, sino una progresión evolutiva de sus cualidades en ambos sentidos: el de la sustancia y el de la forma. Se hallan ya, en aquella primera etapa, elementos de la segunda, así, en "Mala Yerba", aborda resueltamente el tema y el problema del latifundismo feudal y de la miseria y servidumbre del proletariado autóctono, que es su consecuencia, en el medio agrario, problema básico de la sociología mexicana, que será el quid del programa reformista de la Revolución y ya se anuncia bajo el régimen agonizante del porfirismo; así, en "Andrés Pérez, maderista", ya el escritor entra de lleno en el clima mismo político y social de la Revolución, en los días iniciales de

su tormenta, encarnado en la acertada ficción de su personaje representativo. Estas dos obras pueden considerarse el puente que conduce de una a otra etapa. Cinco años median entre "Andrés Pérez" y "Los de Abajo"; y lo que en aquélla era esperanzada fe en el ideal revolucionario, en ésta se trueca en desengaño, amargura y pesimismo. El novelista ha vivido la terrible experiencia del fracaso de la primera jornada revolucionaria, la anarquía desencadenada de la barbarie caudillesca, el programa de Madero despedazado y envilecido entre las fuerzas oscuras del bandidaje, todo personificado en el caudillejo mestizo Demetrio Macías, un bruto sanguinario sin más virtud que su coraje temerario, secundado y superado por su lugarteniente, el feroz Antonio Montáñez, dos especímenes del ambiente y de la época, y con los que hace trío el innoble intelectual mal llamado Luis Cervantes, el periodista al servicio incondicional de los caudillejos, sólo movido por su concupiscencia personal, frente a los cuales se levanta, para caer vencido sin gloria, el otro intelectual, Alberto Solís, el sincero, el idealista, en quien, y en parte, encarna el mismo Azueta: y que en trance de muerte confiesa su tremenda desilusión y su negra profecía, en frases como: "Qué chasco, amigo mío, si los que vinimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida, por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un monstruoso pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie... Pueblo sin ideales. ¡Pueblo de tiranos!... Lástima de sangre vertida", etc.

"Los de Abajo" es, pues, la novela del fracaso del ideal revolucionario frente al hecho brutal del desborde del bandidaje caudillesco, y a esa anarquía política que sigue por largo período al asesinato del presidente Madero. La historia, en su andar "sin prisa y sin pausa" (no como la estrella, sino como la vida), habría de curar, en gran parte, en años venideros, algunos de esos terribles males, domando y encauzando las fuerzas bárbaras desbordadas, construyendo progresivamente un orden de civilidad y derecho, en el caos social y político revolucionario. Pero la primera novela de Azuela es la expresión, el testimonio, de la conciencia mexicana en aquel trance oscuro y difícil, y la pintura más fiel y más cruel de su realidad humana. Esa pintura y ese testimonio, prosiguen dándose y completándose en algunos de sus otros relatos inmediatamente posteriores: "Los Caciques", "Las Moscas",

el tríptico "Domitilo quiere ser diputado", "Cómo, al fin, lloró Juan Pueblo", "Las tribulaciones de una familia decente", y la última de su pluma, "Precursores", que, aun cuando de motivo histórico (la vida de tres célebres bandidos de mediados del XIX) recupera el tema de la Revolución, pues los tales alzan bandera de reivindicación social, indigenista y agraria; y ello, después de una etapa, de 1923 a 1932, en que el autor se aparta de esos motivos, volviendo a cultivar aquellos de sus primeros ensayos; y no ganando nada en el cambio, hay que reconocerlo, ni su propia obra ni la narrativa mexicana, pues, tanto "La Malhora" (historia de una prostituta, de esas en que abundan el relato y el cine de su país), como "La Luciérnaga" (de influjo ruso, gorkiano), como "El Desquite"; y aun cuando todas contengan buenas páginas descriptivas de ambiente, no alcanzan la entidad de las otras. Y es así, no obstante haber ensayado su autor modalidades técnicas más avanzadas que las del simple realismo, tales como el monólogo interno, el simultaneísmo cinematográfico, etc.

Los secuentes relatos antecitados, abren el panorama social de un período de convulsión revolucionaria, en sus diversos ambientes, campo, burocracia, política, clase media urbana, que parece rodear a ese núcleo de realidad primaria que es el bandidaje en armas, bajo la bandera de la reforma agraria y la reivindicación del pueblo indio. Y extienden a esos diversos sectores integrantes de la vida nacional, el mismo sentimiento de decepción y pesimismo, expresado a menudo en crítica negativa, que toma un sarcástico tono de sátira. Es de señalar cómo, sobre toda esta amarga crítica negativa, flota, enseña luminosa, el ideal y la figura del presidente Madero —especie de Cristo de esa Revolución— que el escritor considera traicionados, defraudados, y en la que sigue flameando al tope su propia idealidad nacional.

Mención aparte requieren sus dos narraciones históricas "Pedro Moreno, el Insurgente" —evocación magistral de episodios de la Guerra de la Independencia— y "Precursores", antecedente romántico del levantamiento rural indígena que en este siglo encabezan los Zapata, Villa y otros; en ambos se traza un gran fresco pictórico, un mural riveresco, del México de esa época, en contraposición espiritual al cultivo del llamado *colonialismo*, que hasta entonces dominara en el relato histórico mexicano, según se anotó párrafos antes. Empero, ha de aclararse que, tan-

to en el plano artístico como en el histórico, tan mexicano es lo uno como lo otro, y que lo mismo puede hacerse obra valedera en esto como en aquello. No debemos confundir el arte con la historia, y la novela con la política, aunque sus reinos, específicamente distintos, mantengan correlaciones internas. Pero conviene aclarar también, cómo y por qué el motivo de la Revolución puede ser el más auténtico e intrínsecamente mexicano —en lo humano y en lo estético —de toda esa narrativa. Entendemos que ello sería en virtud de dos razones. Porque, en el plano teorético, la Revolución entraña en sí el más profundo problema histórico-social de su pueblo, tan importante para su devenir como el de la Independencia misma y complemento necesario de aquél; y porque su levantamiento popular, territorial, removiendo toda la verdadera entraña social del país, poniendo en juego y en drama sus elementos y caracteres populares más auténticos, antes latentes bajo la forma de un orden convencional y una cultura postiza, permite al novelista dar su realidad más original.

Sólo mencionaremos, por hallarse fuera del límite de este campo de operaciones, otros libros suyos como "El Padre don Agustín Rivera" (1942), perfil biográfico y de época, a "Cien años de novela mexicana", serie de estudios críticos, cuyo mayor interés consiste en la exposición de sus propios conceptos acerca del género que él tan altamente representa en su patria. Pero no podría cerrarse esta escueta noticia de la narrativa de Azuela, sin anotar que uno de sus valores como escritor, particularmente notable en "Los de Abajo" —y que, sin duda, han contribuido a su celebridad literaria—, es la tensa concisión del estilo, exento de ese defecto de la ampulosidad verbalista —aparentemente brillante— tan común en la prosa hispanoamericana; y tanto que, por momentos, su forma parece disciplinada en la severa sintaxis latina.

*

* *

Más identificada con la Historia misma que la de Azuela, la novela de Martín Luis Guzmán —"El Aguila y la Serpiente", "La Sombra del Caudillo" (1928-29)— tiene también menos de creación propiamente novelística que "Los de Abajo", compensada, empero, por la mayor amplitud y grandeza épica de su

vasto cuadro de la Revolución; de modo que, si en Azuela puede captarse más íntimamente el estado de alma mexicano en tal crisis de su existencia, en Guzmán se encuentra, en sus grandes líneas objetivas, el suceso mismo en toda la magnitud y significación de sus caracteres. Por sus episodios pasan, en efecto, y quedan, literariamente, ya con sus nombres propios, ya fingidos, las figuras de los guerrilleros más famosos, que son los centros —y arquetipos— de ese vasto tumulto social y militar: los Pancho Villa, los Carranza.

Guerrillero él mismo —como Azuela era médico—, oficial de las fuerzas revolucionarias, con la experiencia propia, personal, del ambiente, de los tipos, de los hechos, ambas novelas suyas son, en gran parte, lo que suele llamarse *relato vivido*, y dado en primera persona, en la del relator. Participan, en verdad, tanto del género de la crónica como de la novela; y su origen es netamente periodístico, pues el primero empieza a publicarse como episodios en la prensa de México. organizándose después en la unidad narrativa del volumen.

Polemista, guerrillero de pluma, antes, durante y después del largo período del movimiento armado, ese origen periodístico de sus novelas no es, sin embargo, mengua de su categoría narrativa, ni en cuanto a la funcionalidad orgánica de sus elementos ni en cuanto a la propiedad de su estilo. Podría decirse, sí, de estas novelas, lo que de otras escritas por hombres que ejercen profesionalmente el periodismo en América: que ese ejercicio da, a su manera, a cambio de menor rigor formal, mayor agilidad y dinamismo: los del reportaje, los del artículo, en los que Guzmán es diestro. Como primera persona, cuyas andanzas, experiencias y pensamientos integran la línea narrativa del libro, el hilo que ensarta todos los episodios, el relator es, él mismo, el verdadero protagonista, pues los otros, aunque figuras principales en los sucesos —tales como el presidente Carranza o el famoso Pancho Villa en "El Aguila y la Serpiente", o los bien personificados bajo la ficción, jefes Aguirre y Olivier, el político Axkaná y otros, de "La Sombra del Caudillo"—, actúan en plano exterior, forman parte del mundo del narrador, a través del cual les vemos actuar y por el cual son proyectados.

Participándose ambos libros —y mayormente el primero, pues la forma propiamente novelística se acusa más en el segundo, sólo

posterior en un año al inicial— tanto del género de la crónica como de la novela histórica, remarcado aquél por el origen periodístico de su formación, al que ya aludimos, y a cuya unidad novelística el personaje relator —el autor mismo, en este caso— es factor necesario, también podría incluírsele, en parte, entre los libros de memorias, atestiguando todo ello su doble autenticidad histórica y humana, sin mengua de sus valores específicamente narrativos, vivientes en su arte de recrear con sus elementos un mundo figurativo de entidad propia, que existe por sí en el libro, sin necesidad de la historia. Así, las figuras del general Carranza y sobre todo la de Pancho Villa, viven en él definitivamente, con mayor netitud que en cualquier biografía, aun aquella que el mismo Guzmán escribe posteriormente, bajo la forma de supuestas *Memorias* del personaje.

No cayendo nunca, ni su composición ni su prosa, en la pesadez ni en la vulgaridad, sin apartarse nunca de la línea narrativa que le confiere título de verdadera novela, sus dos libros podrían ser una epopeya en prosa de esa época, si su espíritu fuera el de la exaltación heroica de hechos y personajes; pero es todo lo contrario. Campea en sus capítulos el mismo sentimiento de crítica cruel y dura, dolorosa, la misma condenación del desborde de ferocidad sanguinaria y de bárbara instintividad que ensombrecen las páginas de "Los de Abajo". Maderista como Azuela, como todos los verdaderos revolucionarios, lo que flamea en sus libros, por encima de todo, son los principios de la gran reforma agraria y social, la reivindicación del pueblo indio, la instauración de la democracia política, la verdadera República, por los cuales se lucha, aunque muchos de sus militantes tengan noción muy confusa de ello, no siendo más que tipos primitivos y brutales, alzados contra toda ley, productos de su clima social, de los cuales es retrato perfecto el capitanejo Fierro que Guzmán nos presenta, espécimen de los muchos jefecillos menores, en quienes, por razón inversa, se acusan mayormente los defectos de los grandes.

Pero no todos son bandidos en sus páginas, aunque el bandidaje predomine y sojuzgue; también aparecen en ellas personajes de noble estampa, en quienes vive el verdadero ideal de la revolución, tales como los ya mencionados jefes Aguirre y Olivier (que son traicionados por los otros), o Axkaná, uno de los

pocos políticos virtuosos y leales al ideal revolucionario, que cae con Carranza. Su concepto —ya que no su cuadro— no es, pues, sin embargo, tan pesimista como el de su predecesor. Tal vez porque ha transcurrido más de una década entre "Los de Abajo" y "El Aguila y la Serpiente", y lo más sombrío de la tormenta ya ha pasado, es que Guzmán puede tener una visión más clara y ecuánime de las cosas, mayor fe en el porvenir mismo de la Revolución, cuyos terribles excesos de crueldad, de arbitrariedad, de sensualidad, de anarquía, no son, al fin, muy distintos en el fondo, a los de otras grandes revoluciones de la historia de los pueblos, antes de que ellas encuentren en sí mismas el freno y el equilibrio de un orden nuevo. Relato, el suyo, de un realismo menos crudo que el de Azuela, pero no menos lóbrego en cuanto a los rasgos de sus episodios y sus personajes, es, en ambas obras —"La Sombra del Caudillo", secuencia, aunque autónoma, de "El Aguila y la Serpiente"—, ya que no epopeya, sí, por la vastedad y complejidad de su cuadro, el mejor documento literario que la Revolución mexicana ha dado a las letras continentales, con la doble garantía de permanencia de su autenticidad humana y de su vigor narrativo.

"Mina el mozo, héroe de Navarra", aparecida en 1932, es biografía novelada del personaje que le da nombre, el bizarro guerrillero español que, después de haber luchado por la libertad en su tierra, contra la tiranía monárquica, viene a luchar por la libertad de América contra España, participando en las campañas de México. Su biografía no llega sino hasta el instante en que el guerrillero deja su patria, y por tanto sólo narra sus luchas en el escenario español, antes de venirse a México; el autor promete una segunda parte, la que se refiere a su actuación americana, pero no sabemos que, hasta hoy, haya aparecido. (Como se recordará, este mismo personaje ha sido ya tratado, bajo esta faz, aunque lateralmente, por Azuela, en su citada novela histórica "Pedro Moreno, el Insurgente".)

Hemos aludido a una biografía de Pancho Villa, escrita por Guzmán. Se trata de una obra singularísima por su carácter, cuyas cuatro partes, tituladas "El Hombre y sus armas", "Campos de Batalla", "Panoramas Políticos" y "La Causa del Pobre", aparecen sucesivamente entre los años 1938-40. La singularidad de la obra consiste en que el autor aparenta publicar memorias ori-

ginales del propio caudillo —papeles cuya existencia, desde luego, parece no haberse comprobado —escritas en el lenguaje popular, característico de un hombre vivaz pero de escasa cultura como lo era el famoso Doroteo Arango, el personaje más notable de la Revolución Mexicana, cuyo apodo ha pasado a la historia y hasta a la leyenda. Leyenda tiene el personaje, y doble, negra y blanca, estando esta segunda a cargo del propio Guzmán, quien, en las tales fingidas *Memorias,* atribuye a su héroe no sólo las brillantes hazañas guerreras que se conocen, sino también las que no se conocen, doctrinas de alta filosofía política y social, con las que Guzmán se propone consagrar ante la posteridad al Jefe de quien, en la Revolución, fuera principal adicto; es decir, que aspira a justificar su propia actuación. No creemos que Guzmán necesite justificarse; pero el Pancho Villa político de su ficción memorialista, parece no haber convencido mucho a sus compatriotas. El tema, empero —como la obra misma—, corresponde más a la crítica histórica que a la literaria, por lo cual nos abstenemos de mayor concepto, limitándonos a anotar que el autor logra, como en sus anteriores novelas, páginas de vigorosa narración, aun cuando use para ello ese lenguaje folklórico pintoresco (también, a veces, discursivo y vulgarmente ampuloso) que se supone apoyado en documentos y arengas del propio caudillo. A pesar del enorme esfuerzo que representa haberse escrito cuatro tomos de esa ficción autobiográfica en tal estilo, la obra que ha consagrado el nombre de Guzmán en la literatura americana es aquella de sus dos primeras novelas, aunque esas novelas no sean precisamente sus primeros libros. En efecto, falta anotar que, anteriormente, tanto como posteriormente, este autor ha cultivado también el ensayo, de índole predominantemente político, por supuesto, que representan, en su primera época, títulos como "La Querella de México" (1915) y "A orillas del Hudson" (1920). Poco agregan a su fama.

*

* *

Por los mismos años en que Guzmán publica sus novelas (del 1928 al 32), Rafael Muñoz da sus relatos "El Feroz Cabecilla", "El Hombre Malo" y "Si me han de matar mañana", una visión realista semejante, de ese ambiente de la Revolución, en imágenes

de trazo y colorido seguros, que culminan en la novela grande "Vámonos con Pancho Villa", otra de las que se han hecho famosas, casi al par de las de Azuela y Guzmán, aunque tenga aún mucho más de crónica histórica que aquéllas. Sin embargo, Muñoz enriquece con nuevos perfiles el cuadro de esa realidad sangrante que trasunta, siendo su mundo no menos sombrío que en los otros, en cuanto pinta el desorden social de esa marea de violencia que arrastra al pueblo indio y mestizo en sus andanzas depredatorias a través de haciendas y poblados, viviendo del botín y del saqueo. Puede decirse que el cuadro es el mismo; y el mismo el sentimiento pesimista con que el autor lo encara, testimoniando así, una vez más, el estado de conciencia de la intelectualidad mexicana, en el séptimo día de ese confuso génesis revolucionario.

Otros escritores vienen en pos de éstos —siguiendo el camino abierto hacia ese gran campo de experiencias nacionales— a ampliar y completar el panorama narrativo de la época. En 1930, Alfonso Taracena publica su serie de vigorosas crónicas noveladas bajo el título "En el Vértigo de la Revolución", memorias más que novela, y en 1937 su novela, ya plenamente tal, "Los Abrazados", donde la materia histórica se transporta al plano de la ficción recreadora y figurativa del arte, sin perder su veracidad humana. José Rubén Romero, escritor de índole esencialmente humorística, de sus pintorescos relatos costumbristas en "Apuntes de un Lugareño", "Desbandada", "El Pueblo Inocente" (de 1932 a 34), para alcanzar mayor entidad en "La Vida Inútil de Pito Pérez" (1938), retrato de un tipo representativo del pueblo mexicano, o de cierta parte de él —tratado con procedimiento burlesco, rompiendo la línea dramática y sombría del tema de la Revolución y de la Post-Revolución; pero no el sentido pesimista del conjunto, pues su burla ahonda el motivo hasta lograr la sátira más amarga, justificación superior del humorismo. Posteriormente, Romero ha publicado otras dos novelas, "Anticipación a la Muerte" (burla macabra) y "Rosenda" (1939-46), de menos interés sustantivo aunque con gracia de forma, pero ya fuera del clima social de lo anterior; y fuera también del marco de estos apuntes.

Completa este diestro equipo de narradores —si bien ha de tenerse en cuenta que, la fuerza misma de la realidad histórica

sobrepasa a la ficción novelesca, dominando siempre en primer plano—, Gregorio López y Fuentes, autor de "Tierra" y "El Indio" (1933-35), ya precedidas por otras menores, "El Alma del Poblaco", "Campamento" (1924-31). Al igual que en las anteriores, la materia histórica biográfica, crónica, y la ficción novelesca, están aquí íntimamente consustanciadas, de modo que el relato posee la doble autenticidad del hecho y de su figuración imaginativa, en este caso valorizada por un mayor sentido intuitivo de lo real. Puede decirse que López y Fuentes corona y cierra el ciclo revolucionario, con las expresiones más profundizadas del espíritu mismo de todo ese movimiento: la reivindicación de la tierra y del derecho indígena. Por lo demás, el caudillo rural Emiliano Zapata —el primogénito de su género, asesinado como Villa, su máximo espécimen—, en cuya oscura rebelión instintiva encarna la del pueblo rural, movido por el imperativo de reivindicación de esa tierra nativa usurpada y el sacudimiento de la opresión y la miseria a que está condenado hace siglos, es ya de por sí lo bastante *novelesco* para ser el personaje principal de "Tierra", libro que, empero, no es sólo una biografía más o menos hábilmente novelada, sino una verdadera novela histórica contemporánea; así la carga de realidad directa que hay en "El Indio", donde el problema social y humano planteado en aquél, se desenvuelve completamente a la luz de un concepto definido, pero sin desviarse de la línea artística de la narración viva, concreta, novelesca; y del mismo modo en "Mi General" (1934), otra recia pintura del ambiente de violencia y terror del período revolucionario y del carácter del fenómeno caudillesco en su seno. Aun cuando las obras de López y Fuentes —las dos primeras, sobre todo— no hayan alcanzado la fama internacional de aquellas de Azuela y Guzmán, es en ellas donde, sin mengua del colorido y la dramaticidad, se alcanza la expresión más precisa y profunda del sentido mismo de los hechos.

Podrían agregarse a esta reseña otros títulos menos notorios, pero perfectamente válidos, en su aporte al vasto mundo pictórico de la Revolución; tales, "Los Fusilados", de Cipriano Campos Alatorre, y "Cartucho", de Nellie Campobello, en las que vuelven a encontrarse encarnaciones diversas de los mismos arquetipos, en parecidos personajes y motivos, pero sin que tal reiteración temá-

tica resulte monótona, pues la riqueza y veracidad del carácter, de la anécdota, le tornan siempre renovado y sugestivo.

Poco habría que agregar con respecto a las varias colecciones de relatos breves publicados por el general Urquijo, entre el 1891 y 1934, sobre recuerdos de esa época militar, con los títulos "De la Vida Militar Mexicana", "El Primer Crimen", "Recuerdo que..." y otros, cuyo interés es más directamente anecdótico, no careciendo de objetividad documentaria. Mayor dosis de creación narrativa se percibe en "Gente Mexicana" de Xavier Icaza (1926), serie de tres relatos que preparan su celebrado "Panchito Chapotote" (1928), *retablo tropical* como llama su autor a ese conjunto de cuadros humorísticos de la Revolución, realizados con frescura e ingenio, libro acerca del cual podría reiterarse lo ya observado con respecto al "Pito Pérez" de Romero, con el que guarda cierto paralelismo de género y motivo. En ambos casos, es siempre la amargura crítica del fondo el justificativo espiritual de su tema burlesco, asimilado en su genealogía literaria a la picaresca española, y, por lo demás, con antecedentes ilustres en la propia literatura narrativa mexicana, que vienen desde el viejo "Periquillo Sarniento" de Lizardi.

No se agota en estas referencias la vena del tema revolucionario, como que brota de las entrañas mismas históricas del pueblo mexicano, trayendo a luz todo lo bueno y lo malo de sus caracteres nacionales, así como la realidad sustancial de sus problemas de fondo. "Tierra Caliente", "El Sur Quema", "Cuando engorda el Quijote", "San Automóvil" y otras (del 1935 al 38), de Jorge Ferratis, enriquecen el haber de esta narrativa típicamente mexicana, no sólo por el carácter de su objetividad descriptiva sino por su sentido. Acerbas, con ribetes de sátira, coinciden asimismo con la mayoría de sus congéneres en desengaño y pesimismo acerca de los frutos de aquel movimiento, que parecían frustrarse en un cuadro de bajas pasiones y concupiscencias, de un materialismo sin levante. Pinta Ferratis la vida miserable de la explotada clase agraria indígena, mayormente en ciertas regiones, después de la tormenta revolucionaria que quería reivindicarla, y el enriquecimiento innoble o el predominio burocrático de los dirigentes, tracionando las causas que invocan. Al pesimismo de los relatos de la Revolución misma, sigue aquí el de éstos del período post-revolucionario. Libros son que, en su

dolorosa sinceridad, además de sus valores literarios, contienen una gran enseñanza para todos los pueblos de América, tanto como para el propio pueblo mexicano. "La Asonada", de José Mancisidor (1931), "La negra Angustias" de Rojas González (1944), "El Resplandor" y "La Tierra Grande" de Mauricio Magdaleno (1937-49), y otros (algunos de los que no hemos llegado a conocer), citando sólo entre los que han logrado mayor repercusión dentro y fuera de México, por su realización narrativa, son testimonio de que tal temática comprende no sólo lo más sino lo mejor de su literatura en tal género, en el segundo cuarto del siglo. En las últimas obras citadas, se hallan presentes, al par de la vigorosa pintura de tipos y ambientes, que es característica principal de esta novelística (como de la hispanoamericana en general), aquella misma sombría crítica de una realidad dolorosa o condenable, aquel mismo sentimiento pesimista que atestigua el conjunto, y que la literatura parece no haber superado todavía, no obstante las realizaciones al parecer logradas por el país, en el orden social y político de su existencia.

*

* *

De otras formas de la narrativa mexicana contemporánea, a veces demasiado imbuida en asuntos y técnicas de la europea o norteamericana en auge —y, apartada, por tanto, en cierto modo, de la auténtica realidad nacional y aun de la vivencia psicológica del medio—, haremos omisión expresa en este capítulo, si bien, quizá podamos referirnos a ellas en otro posterior, y a propósito del ultrarrealismo, pues ya es sobrentendido que toda esta narrativa revolucionaria que venimos reseñando tan sucintamente, es de tipo realista, objetivista, aun cuando no se advierta en cada caso. Excepción en tal norma —y en la nuestra—, serían las novelas de Martín Gómez Palacio "El Mejor de los Mundos Posibles" (1927) y "El Potro" (1940), en las cuales los motivos de la Revolución (y de la Post-Revolución, que es casi lo mismo, configurando ambos tiempos una sola experiencia nacional evolutiva) no son centrales sino ambientales o episódicos, siendo su materia propia la sátira costumbrista, lo que le incluye, en parte, en la modalidad de "Panchito Chapotote" o "Pito Pérez" y otras, ya anotadas. Ello es mayormente aplicable a la primera de las

citadas obras; en "El Potro", ya ensaya, con acierto, técnicas narrativas que le apartan del simple costumbrismo, pues —a la manera de Faulkner, por ejemplo, cuya influencia ha cundido tanto en esta otra América, en los últimos años, habiendo notorios casos de ello, entrelaza (o alterna) dos o más argumentos distintos, sin más relación entre sí que el significado, integrándose en su sentido. De modo que, si por el lado de su materia humana corresponde al ciclo vernáculo post-revolucionario, por su modalidad literaria se inscribe en las corrientes posteriores y más actuales de la evolución occidental.

Pero no ha de cerrarse este capítulo sin aludir a la novela de un escritor, que, aun cuando no se cuenta precisamente entre los novelistas, siendo ante todo un ensayista —el primero de México y unos de los primeros de América Latina—, y aun cuando, tampoco, tenga por motivo directo el trasunto revolucionario, puede ser incorporada a este ciclo nacional por su espíritu, por su significación. Nos referimos a "El Testimonio de Juan Peña", de Alfonso Reyes, publicado en 1930, obra a la que, expresamente, hemos querido incluir en esta reseña, porque sus pensamientos, es decir, la experiencia intelectual que representa, viene a arrojar sobre ese conjunto como una luz esclarecedora de su sentido, elevándose sobre el pesimismo inmediato de la realidad por el discernimiento de una conciencia más aguda en el plano de la filosofía de la historia.

No es este libro el único, ni el primero de tal género, en la bibliografía de su autor. "El Plano Oblicuo", colección de cuentos publicada en 1920, nos muestra un Alfonso Reyes juvenil, más atraído por las sugestiones estéticas y las inclinaciones eruditas propias del cosmopolitismo literario de la hora, que por la realidad humana de su pueblo; es allí el escritor americano que mira al mundo exterior y se lanza a la gran aventura espiritual de Europa; el escritor ansioso de consustanciarse y de participar en la vida de la cultura occidental de su tiempo. "Juan Peña" es, al contrario, la vuelta del escritor a su tierra, trayendo consigo todo el resultado de sus disciplinas y sus experiencias en aquel núcleo de la civilización, y con la voluntad de comprender profundamente el fenómeno nativo, verlo a la luz de su saber adquirido y con la facultad de su propia intuición. Es, no sólo un

testimonio acerca de México, sino acerca de América: el del intelectual *de vuelta.*

Se comprende que el fondo de la novela, su esencia, es, naturalmente, intelectual, crítico; pero de auténtica experiencia personal y con los elementos vivos, plásticos, reales. Tiene su antecedente en un pequeño ensayo del autor, de 1923, titulado precisamente "Visión del Anáhuac", primera aproximación a la realidad histórica de su país; cuyos temas desarrolla ahora en un tiempo de mayor madurez de conciencia y de estilo. Nueva *visión,* más a fondo, este *Testimonio* nos da, en su vivencia espiritual, la verdadera posición del intelectual hispanoamericano con respecto a la propia realidad nacional; y esta misma realidad en su sentido de devenir histórico.

Tal vez pudieran también incluirse en estos apuntes obras no precisamente novelescas, pero en las que intervienen por mucho los mismos elementos vivos de la realidad histórica que actúan en la novela. Tales serían algunas del tipo de las autobiografías o las memorias, cuya mayor representación correspondería a los cuatro tomos de José Vasconcelos: "Ulises Criollo", "La Tormenta", "El Desastre", "El Proconsulado", de los cuales, el primero (recuerdos de infancia y juventud) alcanza su mayor autenticidad en lo humano y realiza mejor las excelentes cualidades narrativas que el autor había mostrado ya en el cultivo del cuento, una de las muchas facetas de este polígrafo tan desigual. En los otros tres tomos predomina la historia política de su país durante el largo período revolucionario, siendo en verdad historia testimonial de éste —y en gran parte personal— a través de su propia actuación. Pero estos libros han sido ya anotados en el volumen acerca de la Ensayística, forma múltiple a la que, en general, mejor corresponden, como corresponde, en conjunto, la personalidad misma de su autor.

*
* *

La más notoria característica de la narrativa cubana, definida dentro del realismo persistente de la época —que, ya sabemos, se da como fenómeno general en la hispanoamericana, durante la primera mitad de este siglo—, es el predominio de la novela social, de tesis, variante de la cual es la novela-estudio, que com-

parte con ella la preferencia de sus escritores. Las obras de sus novelistas más prestigiosos y representativos, Carlos Loveira, Miguel Carrión, José Antonio Ramos y otros, que con Jesús Castellanos, éste distinto, forman la plana mayor del género, atestiguan la primacía de tal tendencia. Así en "Los Inmorales", como en "Generales y Doctores", "Los Ciegos", "La última lección", y "Juan Criollo" (de 1919 a 1927, sucesivamente), Loveira desarrolla tesis, sienta doctrina ético-social, escribe para denunciar, acusar, demostrar, corregir, en nobilísimo empeño moral, pero que, casi siempre, desborda de las formas puramente novelísticas para inundar de digresiones conceptuales y prédicas demasiado directas, las páginas de sus libros; lo cual, desde luego, no es lo peor en sí mismo, siéndolo más el falseamiento de la verdad humana de los caracteres, para ajustarlos al requerimiento imperioso de su ideología, convirtiéndoles en meros títeres de su función dialéctica. En "Los Inmorales", sustenta el concepto de que los verdaderos merecedores de tal calificativo no son los que viven francamente al margen de la ley civil, practicando el "amor libre", sino los que ocultan, tras del convencionalismo hipócrita de los códigos, la realidad de sus sentimientos y de sus relaciones sexuales. El autor mismo declara, en el prefacio, que sus intenciones son "*seguir las huellas de quienes, en la novela moderna, sin tartuferías ni medias tintas, cabe decir, con heroísmo, arremeten contra S. M. la Idea hecha, que desvelaba a Eça de Queiroz, el mentir convencional de la civilización, que es tesis del hermoso libro de Max Nordau, y la moralina, que fue idea fija en el cerebro del genial loco de Weimar*".

Como se ve, esta posición y estas citas resultan un poco anacrónicas en la época en que Loveira escribe sus novelas, con respecto a la evolución de las ideas literarias en el mundo; pero no, tal vez, en Cuba, pues hay que tener en cuenta la relatividad cronológica de los distintos medios. Es probable que, aquello que ya en el Occidente en general correspondería a un período histórico-literario anterior, comprendido en el XIX, en el ambiente real cubano, algo rezagado, tuviese plena actualidad. Visto, empero, en la perspectiva histórica, no nacional sino general, esa modalidad narrativa aparece demasiado acusada en sus propios graves defectos. De tal posición literaria resulta, no sólo la falsedad de los personajes, sino la inconvicción misma de su alegato; doble

frustración, por la que Loveira —y otros congéneres— comparten la falla universal de ese tipo de novela; pero en él, en ellos, se hace más evidente aún, por el anacronismo que representa en el cuadro de las letras mundiales.

Ya sabemos cómo la literatura de tesis envejece y caduca fatal y rápidamente, quedando desprovista de todo valor y de todo interés fuera de su momento histórico, de sus circunstancias. Además, una de las cosas peores que le pueden ocurrir a un novelista —o a un dramaturgo—, y que generalmente ocurren cuando de hacer novelas de tesis se trata, es usar para ello de personajes imbuidos de eso que hasta hace algunos años se llamaba "ideas avanzadas" (las que, naturalmente, a la vuelta de algunos años se vuelven atrasadas) y que son siempre, necesariamente, personajes discursivos y majaderos. Y eso le ocurre a Loveira en esas dos novelas, además de lo otro, o tal vez como consecuencia de ello. Así son el tal Jacinto Estévanez y la tal Elena Blanco, protagonistas de su tesis de "Los Inmorales", en su defensa del amor libre (que estaría mucho mejor defendido por sí mismo en los hechos); y así es el *Cuco Pedroso*, el intelectual socialista de "Los Ciegos", que discursea y hace propaganda en toda oportunidad y aun sin ella, teniendo como digna contrafigura al fraile Zorrínez, un malandrín de sotana, en quien el autor caricaturiza al clericalismo.

Descontamos la buena, aunque ingenua intención moral y social del autor al escribir estas tesis noveladas, pero lo cierto es que, como novelas ya no existen; nunca existieron. Pues, lo peor del caso es que, además de lo anotado, no se encuentra en ellas casi nada que compense ese déficit de principio, ni siquiera buenos cuadros de ambiente regional (como se hallan en otros relatos de este autor), ya que estos mismos están falseados por la truculencia al servicio del alegato. Nada justifica, pues, el renombre que la primer novela de Loveira ha inmerecido en las historias literarias de Cuba (aunque por otras lo merezca, como anotamos), porque inútil sería esforzarse en encontrarle alguna virtud propia apreciable; en cambio, tiene todos los defectos propios de tal modalidad. Lo mismo —o peor aún— cabe decir de "Los Ciegos", alegato anticlerical falso por los cuatro costados, hecho con el criterio polémico más simplista de periódico de combate, sin verdad psicológica alguna en sus títeres, sin profundidad filosófica

en sus ideas, y con trivialidad de estilo; libro, en fin, donde el conocimiento del corazón humano, que es el fundamento y la finalidad del verdadero novelista, se sustituye por vulgares tópicos de propaganda. Novelísticamente, tan mala es la literatura de sacristía como el anticlericalismo de plazuela. Y esta novela padece horrorosamente de este mal. Tampoco aquí hay buena pintura de ambiente; como no la hay en la otra, anterior; peor que en la otra, este elemento está sacrificado: es simple escenografía efectista para la tesis.

Muy superior a estas dos mencionadas —aunque para ello no necesitaría llegar a ser buena, como lo es— debe considerarse "Generales y Doctores", obra en la que, al fin, la malhadada tesis cede su ilegítimo lugar a la visión de una verdad de hecho, y a la cual, la veracidad en el cuadro de ambiente, el trasunto acertado de tipos, caracteres, costumbres, valoriza en grado suficiente para llegar a hacer de ella no sólo una de las buenas novelas cubanas, sino una de las más representativas de ciertos aspectos de la vida americana en general. Sentimos verdadera satisfacción de poder hacer ahora tan merecido elogio de autor de quien tanto y merecido mal dijimos antes. El fenómeno que Loveira expone en esta novela, la falsa preminencia que, en su país, y en todos estos países, alcanzan gratuitamente los títulos y entorchados, sin los cuales no hay quien valga ni cuente, marcando una de las grandes inferioridades del desarrollo cultural, halla en ella expresión cabal. Cómo el autor ha podido dar tan grande salto —salvando el abismo que separa lo bueno de lo malo en literatura— podría sorprender al crítico, si no se tuviera en cuenta que, a pesar de los graves errores señalados, el autor denota en esos mismos textos tan duramente incriminados, facultades de narrador, pero alevosamente molagrada por los vicios capitales a que se ha entregado su inteligencia; los cuales, curados aquí en gran parte, le permiten escribir una verdadera novela. Ella, juntamente con "Juan Criollo", que le sigue, última de su pluma, le conquistan una posición muy respetable en el género. De "Juan Criollo" puede decirse, en efecto, tanto de bueno como se ha dicho de la anterior. Pintura del logrerismo político en nuestras sociedades —tanto más expuestas a ello en razón de su menor cultura política general—, su pintura de ambientes y caracteres

configura uno de los mejores aciertos de la narrativa cubana en el plano del realismo.

Dejando de predicar tesis y de adaptar asuntos y personajes para ellas, Loveira vuelve a la observación de la auténtica realidad de su país; y acierta, además, al situar el medio social de ambas obras en la época histórica que va de las postrimerías de la Colonia a principios de la República (alrededor de 1900), con toda su riqueza de colorido regional (no corrompido aún por la explotación comercial para la exportación o el turismo) y de dramatismo colectivo. No es que ambas obras estén exentas de defectos; padecen algunos resabios de lo anterior, el autor no se ha librado enteramente de sus tendencias predicantes, pero están reducidas a grado casi inofensivo. La verdad de la vida —que es la del novelista— domina por sobre todo pujo ideológico, y, al fin de cuentas, el simple trasunto real resulta mucho más convincente que la tesis.

*

* *

En "Las Honradas" y "Las Impuras" (1917-19), Miguel Carrión —ya conocido por antecedentes tales como "La última voluntad", "El Milagro" y otras menores (de 1903-4)— da a Cuba y a América uno de los más netos especímenes de la novela-estudio social, con algo del principio teórico de la novela experimental zoliana, pero cargando aún más la presión intelectual sobre lo sociológico. El autor no sustenta ya, directamente, una tesis, al menos de modo tan explícito e ingenuo como en aquellas primeras obras de Loveira a que nos referimos (aunque sí opera en ellas un postulado *a priori)*, sino que parece escribir en una posición de objetividad crítica. En el fondo, la diferencia no existe, pero sí en el procedimiento, estando la obra exenta de la prédica directa, ni del autor ni de los personajes, y de aparentes fabricaciones ideológicas, lo que es sin duda una ventaja en el sentido del arte novelístico. Como el autor está bien oculto detrás de las bambalinas, moviendo los personajes de su ficción, al menos la ilusión de realidad humana es mayor.

Carrión (que era médico) parece haberse propuesto analizar *científicamente* los factores psíco-sociales que determinan el carácter y la vida de sus criaturas; tal el caso concreto de Victoria,

protagonista de "Las Honradas", encarnación del tipo convencionalmente tenido por mujer virtuosa, dama de la alta sociedad burguesa cuyo fariseísmo hipócrita expone, educada en colegio católico y luego esposa adúltera; y esto no sólo por su culpa, sino por los artificios e intereses sociales de los que es hechura. Sabemos que las causas más generales del adulterio, tema agotado por la novela y el teatro franceses de fines del XIX, fenómeno estudiado tan *científicamente* por el profesor Baruch, de Leipzig, en su tratado sobre la materia, son tres: *a)* El matrimonio sin amor, forzado por conveniencias; *b)* La indiferencia y descuido del marido, absorbido por sus ocupaciones o sus placeres extraconyugales; *c)* El temperamento demasiado erótico de la mujer. En cuanto a los factores del adulterio masculino, sólo habría que sumar, a esos mismos, accidentales, otro, permanente: el hecho de ser el hombre, por naturaleza, polígamo; y a ello se debe que haya muchas mujeres fieles, pero hombres muy pocos. La heroína de "Las Honradas" corresponde a la primera de aquellas especies, lo que da motivo al autor para su severa crítica social, que constituye el fondo de la novela.

En "Las impuras", que, en cierto modo es complemento de la primera, pues presenta el reverso de la misma realidad social expuesta e impugnada, es pintura crudísima de los más bajos fondos de la ciudad, en el ambiente cubano, así como aquélla lo era de los brillantes salones de la burguesía: franco, cínico, éste; hipócrita, dorado, aquél. El autor estudia aquí los factores psicosociales determinantes de la mala vida de esos fondos, de los tipos y costumbres que engendra, presentando, en contraste con la Victoria de la primera, la falsa dama burguesa, a Teresa, la mujer que todo lo sacrifica a su pasión, aceptando el concubinato con Rogelio, hombre casado del que tiene hijos, que ella —y no él— sostiene, y de quien es, al fin, abandonada, pues el tal personaje, entregado ya a la crápula, convertido en rufián (por abulia del carácter), se va a convivir con una prostituta que le costea sus ocios y sus vicios. Ambas son novelas de un médico-sociólogo, muy objetivas en su visión, pero a las que no puede dejarse de reconocer buen caudal de observaciones de ambiente y algunos aciertos psicológicos en la caracterización de los personajes. Están mejor construidas y mejor escritas que aquellas de tesis, de Loveira.

*

* *

Jesús Castellanos se aparta, en cambio, de esta tendencia intelectual y crítica en la novela, para seguir los caminos del naturalismo simple, cultivando la objetividad pictórica del medio, mayormente del rural, al modo del uruguayo Javier de Viana, de cuya vigorosa crudeza zoliana es el equivalente en su tierra; y no porque no fuera un intelectual y un crítico, precisamente, que lo era aún más concretamente que los otros, como lo atestiguan sus estudios sobre José Enrique Rodó y "Motivos de Proteo", sobre Rudyard Kipling, sobre Heredia y el Parnasianismo, y otros, reunidos en el volumen "Los Optimistas", aparecido póstumamente. No, no era por falta de eso, que le sobraba, sino porque su propio gusto literario le imponía una narrativa pura, aunque de carácter objetivista y, además, porque era un enamorado del motivo regional, del colorido típico. Tal el carácter de su serie de relatos "De tierra adentro", "La Conjura", "La manigua sentimental" (de 1906 a 1909), que han de tenerse entre los mejores en su modalidad con respecto al medio rural cubano —y no meramente pintoresca sino humanamente sentida—, obra que hubiera completado, superándola tal vez con otras de mayor madurez narrativa, de no haber muerto prematuramente a los treinta y tres años.

*

* *

No cabe en los límites de nuestro esquema ocuparnos de todos los escritores narrativos —así en Cuba como en los demás países— ni menos de los que, poetas o didactas, han cultivado ocasionalmente el género, sino sólo de los más significativos dentro de cada época, modalidad o región. Tal limitación no supone falta de méritos en algunos de los que se omiten, muy dignos de consignarse en una reseña más prolija, o dedicada a un país; en tal caso estarían, por ejemplo, y en lo que concierne a Cuba, autores como José Antonio Ramos, autor de "Las impurezas de la realidad", "Coaybay", "Caniquí" (de 1926 a 36); Luis Felipe Rodríguez, de "Cómo opinaba Damián Paredes", "La conjura de la Ciénaga", "La Copa vacía", y otras (de 1916 a 32); Luis Enrique Santiste-

ban, de "Senderos de Oro", "La que no quería amar", "Un beso en el huerto" (de 1924 a 28); Carlos Montenegro, de "El renuevo" (cuentos, de 1929); Enrique Serpa, de "Felisa y Yo" (cuentos) y "Contrabando" (1937-38).

Pero no cerraremos este comentario sin mencionar a dos muy abundantes y difundidos novelistas de este siglo, ambos de origen cubano, que no se incluyen en esta reseña: Hernández Catá y Alberto Insúa. Radicados ambos en España desde muy jóvenes, asimilados al ambiente literario español, al igual de Eduardo Zamaçois, un tercero de esta familia, profuso cultivador del naturalismo, a lo Maupassant (a quien todo el mundo, incluso él mismo, tiene por escritor ibérico), trasuntan en sus obras aquel ambiente, en su temática y en su estilo. Compenetrados, refundidos en la foraneidad del carácter, ninguna relación tienen con su tierra natal. Son escritores españolizados aunque hayan nacido en la ex colonia antillana, de la que se desarraigaron espiritualmente (si bien el primero de los citados haya sido, ocasionalmente, diplomático de su país, circunstancia biográfica que no altera su posición literaria). Nos limitaremos a hacer constar que, al aparearlos en esa posición, no confundimos sus distintas calidades. Hernández Catá es escritor de mucha más alta estima que Insúa; éste sólo ha cultivado, alevosamente, un género de novela sexualista, de franja verde, siguiendo el éxito editorial de su antecesor, el paradójico señor Felipe Trigo —que tenía el aspecto lúgubre de presidir un entierro—; aquél, en cambio, es un novelista serio y buen prosista, de cepa psicológica, stendhaliana.

*

* *

Una de las ciudades hispanoamericanas que mayormente han sido motivo de la crítica negativa, apasionada y cruelísima de los novelistas, es Caracas; lo cual no quiere decir que la realidad tan condenable que en ella se pinta, sea mayor en ella que en otras ciudades de otros países del Continente, cuyos caracteres generales son semejantes; ni menos dignas del encarnizado trasunto de los narradores. Solo que ocurre en Venezuela un fenómeno literario muy especial: el predominio que, en su narrativa, adquiere el ambiente de la ciudad, anteriormente a las grandes

novelas rurales de Rómulo Gallegos. Con excepción de "Peonía" de Romero García, y de los cuentos de Urbaneja Achespohl —citando entre los más notorios—, la producción novelesca desde fines del siglo pasado se desarrolla en el medio urbano; costumbres, caracteres, conflictos, problemas, corresponden a la vida de una ciudad típicamente hispanoamericana de la época, lo que puede ser, en lo fundamental, ejemplo prototípico de otras. En tal cuenta, entran obras tan conocidas como "Débora" de Michelena, "Todo un Pueblo" de Miguel Eduardo Pardo, "El Sargento Felipe" de Picón Debres, "Idolos Rotos" de Manuel Díaz Rodríguez, "El Hombre de Hierro" y "El Hombre de Oro" de R. Blanco Fombona, "Vidas Oscuras" (cuentos) y "Tierra del Sol Amada" de José Rafael Pocaterra (así como sus biográficas "Memorias de un Venezolano de la Decadencia"), "Ifigenia" de Teresa de la Parra, "Registro de Huéspedes" de Mariano Picón Salas, y otros. Lo que en Venezuela se llama "el criollismo", entendiéndose por tal el trasunto de la vida de campo o de pueblo, que se inicia en "Peonía", lo territorial y primitivo, se torna, en cambio, temática preponderante en el cuento y la novela de los últimos años.

Como aquella otra preponderancia, la del tema urbano se acentúa con el advenimiento del realismo, y su primera manifestación definida, "Débora", en 1884, puede inferirse que tenga algo que ver con la influencia directa de la propia novela realista europea —Balzac, Zola, Flaubert, Tolstoy, Galdós, Dickens, etc.—, cuyo ambiente es predominantemente urbano, situada, si no siempre en las grandes ciudades, en las capitales, sí en las de provincias, como la más famosa de Flaubert o algunas de Balzac. También en la Argentina y en Perú el realismo comenzó siendo mayormente urbano, y probablemente respondiendo a la misma influencia de la temática europea; tal "La Gran Aldea" de Vicente López, o "Música Sentimental" de Cambaceres; pero a poco tomaba ya el rumbo del campo, del "criollismo", aplicando la modalidad adquirida a la pintura de la vida de estancia, sin que, por ello, deje de seguir siendo cultivado el tema de la ciudad, como se ve en "La Bolsa" de J. Martel (o Miró) o en "El Libro Extraño" de Sicardi. Todo esto a fines del XIX. En el Perú puede observarse hecho semejante. Junto a "Aves sin Nido" de la Matto de Turner, que tiene por escenario principal la hacienda, la Sierra, y por personajes a indios y gamonales, aparecen las

densas novelas naturalistas, científicas y sociales de doña Mercedes Cabello de Carbonera, cuyo ambiente es el de la ciudad, "Sacrificio y recompensa", "El Conspirador", "Las Consecuencias", "Los Amores de Hortensia" y, sobre todo, "Blanca Sol", la más afamada, que trata y detracta a la burguesía limeña de su tiempo (más o menos igual a la de tiempo posterior). Descartamos de este considerando la novela histórica, porque ella, además de ser casi siempre, por imposición del tema, ambi-ambiental, poco tiene que ver con el realismo, cuyo mérito es la observación directa, y por tanto, el presente, no la Historia.

Ciertamente que, comparando "Peonía" con "Débora", el criollismo lleva ya ventaja grande al urbanismo en la originalidad del carácter y la autenticidad humana de su contextura. "Débora" es novela de tesis, tan usual entonces en la literatura europea como la del divorcio, que desde ya plantea la obra en un plano muy desfavorable, si bien no entonces, cuando tal problema era una novedad, y más para el estado social tan tradicionalmente familiar y conservador de los países hijos de España. Centrando su atención en el conflicto moral que motiva su tesis, para él lo más importante, Michelena se distrajo de lo que sería lo más importante para la crítica como valor literario: el trasunto de los caracteres, del medio, y de los personajes en sus idiosincrasias venezolanas propias, lo que hace sólo en modo secundario, tributario, y por tanto, carente de entidad. Porque el narrador da con vigor aquello en lo que pone su intención principal, aquello sobre lo cual enfoca su atención, en este caso el problema moral-social, finalidad de su tesis. Por otra parte, lo circunstancial de la realidad en que se apoya, resta interés al argumento así que pasan los años, debilidad de todas las obras de tesis, que se suma a la otra, para decretar su declinación; la otra debilidad, recordémoslo, es la ya apuntada, que importa la supeditación de la realidad misma a las exigencias preconceptuales de la tesis. Es claro que, frente a eso, "Peonía", libre de tesis, aunque se haya propuesto, como declara el autor, "fotografiar el estado social de mi patria", "la Venezuela que sale del despotismo de Guzmán Blanco, para enseñanza de las generaciones nuevas"... (lo que implica una intención moralizadora), al actuar en un medio regional de fuerte colorido típico, y encarar problemas de índole típicamente venezolana, lleve a "Débora" enorme ventaja literaria. Mientras que casi

todo el interés de aquélla ha caducado, ésta mantiene la frescura de sus cuadros de ambiente territorial; y la caracterización de figuras como la del padre, duro señor feudal de sus vastas posesiones de campo, heredero del terrible principio de autoridad de sus antepasados coloniales, que es, sin duda, la más fuerte figura del cuadro. Lástima que tampoco se haya librado del mal que afecta la obra de Michelena, injertando frecuentes y largos discursos sobre política y sociología venezolana, aunque los ponga en boca de Carlos, el personaje que narra, en primera persona. De este defecto padecen, como ya lo hemos anotado, muchas otras novelas hispanoamericanas de esa índole; y entre otras, como más notable ejemplo, la mayoría de las de Carlos Reyles, desde "Beba" hasta "El Terruño". Ello supone una pesada carga de material espurio que es preciso restar, en cuanto se pueda, del contenido verdaderamente novelístico, quedándonos con sus valores resultantes.

Para llegar, en Venezuela, a la verdadera novela de ciudad —o mejor dicho, de la ciudad, la que trata la ciudad como se trata el campo, la que es trasunto de paisajes, caracteres y conflictos propios del medio—, es preciso llegar a "Todo Un Pueblo" de Pardo, ficción que, bajo el supuesto nombre de Villabrava, traza un cuadro de tremendo realismo de la vida en Caracas, a fines del XIX. Sus compatriotas se volvieron contra el autor, ofendidos por la sombría crudeza del cuadro, acusándolo de haber calumniado a la sociedad caraqueña toda; y a tanto llegó la cosa que, nadie menos que el mismo Blanco Fombona —en cuyas novelas tampoco se hace una pintura muy brillante del medio, que digamos— dijo de la de Pardo: "pintura criminosa de Caracas". El adjetivo blancofombónico es excesivo, como lo son casi siempre los de su habitual acometividad panfletaria; pero es evidente que tal pintura, sombría sí, criminosa no, no es trasunto de una serena objetividad crítica sino sátira apasionada y pesimista de lo real —casi tanto como las de su censor—, y por tanto dolorosa, tremenda, aunque adopte a menudo la máscara sarcástica de la burla y ofrezca rasgos de *grotesco*. Esa acentuación flagelante y sañuda del rasgo grotesco, ese sadismo del color sombrío, es, precisamente, lo que le da carácter y fuerza, permitiéndole perfilar algunas de las figuras típicas que, no sólo en su país sino en muchas partes de América, ha engendrado y sigue engendrando el complejo de

factores caracterológicos —telúricos, hereditarios, económicos, culturales, etc.—, que constituyen su realidad primaria. Así, del falso figurón de alto rango don Anselmo Espinoza, o el mascarón político doctor Pérez Linaza, al general Tasajo, jerarca compadrón e ignorante, sayón pronto a la cuartelada y a la dictadura, los tres envueltos por un mundo familiar y social más característicos por sus ridiculeces que por sus virtudes, el autor ha dado a la narrativa hispanoamericana una de las más aceptadas galerías de tipos lamentablemente representativos.

Casi de más está aclarar que no toda la realidad es así, tan vil o tan ridícula; pero los escritores satíricos de toda época y nación han mostrado exclusivamente esa faz oscura de lo humano, y no es necesario remontarse hasta los profetas (que no eran satíricos, precisamente) para encontrar el apóstrofe general con que azotaban a su pueblo, ni a los clásicos latinos para hallarnos con la befa más feroz. En éste como en otros órdenes de la vida, suelen pagar también los justos al par que los pecadores; pero ¿hasta dónde la parte buena de la sociedad no tiene parte en la culpa de la mala?; la respuesta la hallamos enseguida, ahí mismo, y precisamente en el personaje bueno de la novela de Pardo; porque tampoco el autor niega que exista esta contraparte sana y noble de realidad tan negra. Frente a los tipos nefandos presenta su Julián Hidalgo, el idealista, el ideólogo, el que aspira a la regeneración de su mundo, y lucha —o cree luchar— por el bien. También él tiene sus caídas morales, arrastrado por la fuerza envolvente del medio; y en esto, el autor ha andado con tino, evitando crear un ente abstracto, un puro símbolo, para dar un personaje humano real, aunque también representativo con sus virtudes y sus flaquezas de ánimo, entre las cuales —y a esto queríamos ir— cuenta el teoricismo demasiado verbalista de sus ideales y de su discurso, debilidad que lo hace incapaz de actuar positivamente sobre la realidad histórica que le rodea. Personaje tan representativo como los otros, en su patria y fuera de ella, su idealismo frustráneo es también factor del mal; al menos, prácticamente. "Todo un Pueblo" no es una calumnia contra Caracas, como lo interpretara la susceptibilidad patriótica de alguno de sus contemporáneos, sino un espejo cruel donde pueden mirarse ésa y otras ciudades de América, ramas del mismo árbol, una terrible sátira moral de ciertos típicos vicios continentales, una

amarga lección a aprender; y ello, dentro de una ficción de muy legítima ejecutoria novelesca.

Reproche semejante al que no mereciera Pardo, se le hizo a su compatriota Manuel Díaz Rodríguez, aunque no tan violento, por su novela "Idolos Rotos" (1901), en la que traza, de la burguesía caraqueña, una imagen coincidente en el fondo, si bien menos sombría en sus aspectos. Puede decirse que es esta la imagen de la vida de una ciudad sudamericana a principios del siglo, vista por un artista, el escultor Alberto Soria, pero no menos ideólogo que artista, quien vuelve de sus estudios en Europa, traído por asuntos de familia. Su primer choque se produce contra la mediocridad cultural del ambiente, contra la inferioridad mental de una sociedad que vegeta en el convencionalismo y en la chismografía pueblerina, sin gusto, sin ideales, sin virtudes; con el culto exclusivo y material de los títulos y de las apariencias. Sin embargo, no es injusto, confundiendo a todos en el mismo rasero. Hay en la obra personajes nobles —además del protagonista— como su hermana Rosa Amalia, modelo de antiguas virtudes cristianas; como el médico, doctor Amazábal, un carácter recto y altruísta; o como el honrado político doctor Alfonso, un hombre de principios, un verdadero patriota. Se entiende que ellos representan también a una parte de la sociedad, aunque sea minoritaria y no la que prepondera. Ciertas escenas, como la del hogar paterno al que retorna, o, en contraste, el brutal de la entrada a la ciudad de un ejército rebelde, son páginas de las mejores en la narrativa venezolana. Lástima que el autor no haya evitado algunas largas digresiones sobre tópicos de índole social, en las que interviene el estilo oratorio del tribuno de alta elocuencia que fuera el autor, o la dialéctica académica del ensayista, que también lo fuera, con gran elogio de Rodó por su libro "Camino de Perfección", poco anterior a la novela.

De la retórica elegante de ese ensayo el escritor parece haber querido hacer apostasía, más tarde, en otro, breve, "Matemos la Retórica" (1905), aunque no es seguro haya logrado hacerlo del todo. Pero como no del ensayista se trata aquí, al que sólo hemos aludido por sus relaciones con la novela, dejémosle aparte, para anotar que, esta que comentamos, no es la única, aunque sí la mejor de sus obras de género narrativo. La preceden "Sensaciones de Viaje" (1896), "Confidencias de Psiquis" (97), "Cuentos de

color" (99); y le son posteriores "Sangre Patricia" (1902) y, a gran distancia, "Peregrino o el Pozo Encantado" (1926), un año antes de su muerte. En los primeros manifiesta dominantes influjos d'annunzianos, huyssmanianos y otros, del esteticismo y del psicologismo fin de siglo, de los cuales luego se emancipó; pero no se había emancipado todavía de la retórica, del estilismo, de las digresiones y otros vicios, en las últimas indicadas. "Sangre Patricia", aunque, en cierto modo, puede representar el derrumbe de una vieja familia de entronque colonial y patricio, por efecto de la transformación del ambiente económico y social en los nuevos tiempos, pero también por decadencia moral de sus vástagos, se pierde un poco en los mares de una psíco-fantasía novelesca, alejándose mucho de la línea rigurosa del tema que el título propone o sugiere, faltándole la sustantividad de "Idolos Rotos". El tema naufraga con su personaje, Tulio Arcos, al querer abrazar en las olas sobre las que navega el trasatlántico del retorno a la patria, la imagen fantasmal de la esposa muerta. Otros novelistas, el chileno Orego Luco, por ejemplo, en "Casa Grande" y "Tronco Herido" —a las que ya nos referimos—, han realizado obra más fuerte y ajustada sobre ese mismo motivo, de carácter continental. Su obra postrera, veinticinco años posterior a todo eso (años que, parece, dedicó a la diplomacia bajo el régimen del *gomezalato*, reproche que le hicieran sus críticos compatriotas, y a pronunciar unos "Sermones Líricos", piezas de alta oratoria académica aparecidos hacia 1923), es novela de paisaje y costumbres rurales venezolanas, escrita en el ambiente de la hacienda hereditaria que poseía. Es mejor que las de antes, por su auténtico colorido regional y su ausencia de digresiones, pero no tiene la importancia de "Idolos Rotos".

La novela de Díaz Rodríguez, representa, además —o quizá ante todo—, al menos de manera más netamente representativa en el conjunto de la narrativa hispanoamericana, ese fenómeno del contraste entre el intelectual, de psicología formada y acrisolada en las corrientes de la cultura europea, incluso vivida en el seno mismo de los grandes centros de ultramar —París principalmente—, y el ambiente social *atrasado* de su país nativo, llegando a sentirse en él como un extraño, un desterrado, puesto que su patria espiritual es aquélla. Este fenómeno adquiere su mayor intensidad —y extensión— entre fines del XIX y principios del XX,

es decir, la época del modernismo. Picón Salas, uno de los mejores historiadores y críticos literarios americanos, en su obra "Formación de la Literatura Venezolana", advierte en los personajes de este novelista la tendencia individualista a la evasión, ya sea refugiándose en la literatura europea, ya alejándose del medio; procurando vivir, lo más posible, allá. Tal *evasión* es, precisamente, otra de las características psicológicas americanas —mayormente en tal época— consecuencia de la primera. El mismo crítico e historiador señala la diferencia entre esos personajes intelectuales de Díaz Rodríguez y los de otro novelista venezolano posterior, Rafael Pocaterra, a los que llama "hundidos" (y no evadidos) en la realidad dolorosa de su tierra, en lucha estoica por el desarrollo de su civilización. Este otro tipo de intelectual, propio de esta época posterior y sus problemas propios, se halla asimismo representado en la obra de novelistas contemporáneos de otras regiones, geográficamente tan alejadas y distintas como la de Mallea en la Argentina, por ejemplo, evidenciando la similitud esencial de ciertos arquetipos en las letras continentales.

*
* *

En sus dos primeras y más afamadas novelas, "El Hombre de Hierro" y "El Hombre de Oro" (1905-1914), el brioso polemista y polígrafo indisciplinado, Blanco Fombona, ha querido dar dos fases complementarias de la realidad social de su país, en el ambiente de la ciudad capital que es su síntesis, y de las que él mismo dice en "La Lámpara de Aladino": "El hombre de Hierro, un hombre de gelatina, un hombre honrado pero sin malicia ni voluntad, es víctima de la vida; el hombre de Oro, un avaro, un enérgico, una voluntad de esas que los españoles llaman berroqueñas, con absoluta carencia de escrúpulos, triunfa. Al primero le falta lo que se necesita en el medio en que vivió, lo que tiene su pueblo: pillería. Por eso sucumbe. Al segundo le sobran espíritu de ahorro y constancia en el esfuerzo: virtudes de que carece su patria. Por eso se mete a todo el mundo en el bolsillo."

Reiteramos, a propósito de estas novelas de Blanco Fombona, lo ya advertido con respecto a otras de su índole: los caracteres que presenta, los defectos que expone, son universalmente humanos; la derrota del bueno, pero débil y abúlico, el triunfo del

pillo, pero enérgico (volitivo, hábil, tenaz), son hechos generales en todo país y todo tiempo. La originalidad del novelista está en situarlos concretamente en función del medio social propio de su patria, dándole los rasgos típicos que ese ambiente determina. Digamos, asimismo, como segunda advertencia principal, que, al igual que la mayor parte de la narrativa hispanoamericana, el tipismo ambiental (en el ambiente y en el personaje mismo) predominan en la narración y constituyen su cualidad absorbente; es decir, que, del balance de ambos elementos, el universal y el regional, resulta que éste, no sólo es el de primer plano, quedando el otro en secundario. sino que constituye lo fundamental en el interés y en el significado. El fondo universal de los personajes y el argumento es pospuesto o absorbido por el carácter regional, de colorido demasiado —o necesariamente— intenso. Y eso que se trata de novela de ciudad, donde ese carácter es menos dominante que en el campo, pero no tan menos, por tratarse de una ciudad sudamericana a principios de siglo, que aún mantiene el tipismo de su tradición hispanocriolla, sin *bastardeos* cosmopolitas. Aquí deberíamos recordar aquello dicho ya al principio de estos apuntes, acerca de la diferencia entre la novela europea y la americana; en aquélla el interés principal se concentra en el personaje, en el ente individual, en el juego psicológico, siendo el ambiente lo necesariamente complementario de su realidad; en ésta, ocurre lo contrario: lo principal es la realidad ambiente, lo característico del medio, en función de lo cual se definen los personajes. Ambientada la novela en una ciudad cosmopolita, moderna, *standard*, ya no ocurriría así; pero en Caracas o en otras capitales sudamericanas, hace medio siglo, sí ocurre, como en el caso de estas novelas de Blanco Fombona. Se cumpliría algo como una ley natural: lo más fuerte predomina sobre lo más débil; y en Hispanoamérica, hasta ha poco en las capitales y todavía en el territorio, lo de más fuerte carácter es el medio: el conjunto de factores regionales o hereditarios que lo definen. No todas las novelas americanas son directamente de costumbre; pero sí lo son indirectamente aun cuando sean de caracteres; y, sobre todo, lo son siempre porque caracteres y costumbres se unifican en el producto típico.

La declaración autocrítica del autor (en el mismo libro citado) acerca de "El Hombre de Oro", corrobora en concepto: "En

el fondo —dice— es una pintura que recordarán los que desean estudiar costumbres políticas y sociales de Venezuela en la época de Castro." Cierto que también es, novelísticamente, algo más que eso (atestiguando rara modestia en el autor) con respecto al ambiente histórico-social sudamericano, al trasunto de su fenomenalidad humana característica. Por ejemplo, la decadencia y disolución de una antigua familia de cepa colonial hispanocriolla, las de Agualonga, otrora afincada y patricia, que va perdiendo todo en manos de nuevos ricos, hasta entregar la vieja casa solariega —y con ella su rango— de la que se despiden con lágrimas las últimas solteronas. Es ese un fenómeno muy común y significativo en toda América; al lado de la minoría de familias de herencia colonial que mantienen su posición en los tiempos presentes, hay otra parte, y no la menor (y no la peor), que desaparece, empobreciéndose y rebajándose para dar lugar a nueva gente que sube, que se enriquece, que *figura*, por lo general de origen extranjero; muy balzaciano el tema, y, sin embargo, muy americano. Por este sólo rasgo, esa novela de Blanco Fombona mantiene una significación propia.

Entre Balzac y Flaubert anda el realismo de estos hombres —hierro y oro— novelísticos. Y ahí es donde podemos comprobar mejor lo antedicho. El sentido nacional, en la concepción del autor, nos lo da el autor mismo en las palabras transcriptas; lo que se ha propuesto, ante todo, es pintar la realidad nacional, y de ésta, ante todo también, sus defectos; y para ello ha elegido como personaje al bueno-débil, derrotado, y al pillo-fuerte, vencedor, en torno a los cuales se mueven todos los tipos representativos del medio, con la advertencia de que, a menudo, algunos de éstos resultan más interesantes que el propio protagonista. Y, sin embargo —¡oh celosa voracidad literaria del tipismo hispanoamericano!—, ninguno de ellos resulta todavía lo bastante netamente representativo para poder competir con los personajes de la gran novela regional, territorial, de la que su sucesor, Rómulo Gallegos, es el mayor exponente venezolano. No se sabe bien si es por influjo de la novela europea o porque, a pesar de todo, los tipos de la ciudad tienen siempre más semejanza entre sí, que algunos de los de estas novelas de Blanco Fombona recuerdan a los de aquélla; por ejemplo, María, la mujer de Crispín, es, psicológicamente, un doble de Madame Bovary. En otros que andan por

sus páginas, nos parace también reconocer rasgos de otros que habitan en "La Comedia Humana", tal como el propio agiotista Camilo Irrutia, protagonista de "El Hombre de Oro", que llega a ser personaje de las finanzas y la política, trepando por la escalera oculta de sus trapisondas. Pero el carácter local lo salva en gran parte o, mejor dicho, el carácter local se salva siempre en ellos; cuanto mayor tipismo mayor originalidad, puesto que ésta se busca en el carácter —en el retrato— y no en la conciencia. También volvemos a encontrarnos con retratos muy característicos, de ya más o menos conocidos nuestros de otras novelas sudamericanas, como el general Chicharra, prototipo de militarotes zafios y prepotentes, a los que la pluma panfletaria de Blanco Fombona da perfiles siniestros. El novelista no es tampoco muy amable con las mujeres; las dos que pinta en el primer plano de estas novelas, María, la casquivana Madame Bovary de "El Hombre de Hierro", y Olga, la sensual y aviesa sobrina de "El Hombre de Oro", no dejan muy bien parada la imagen de su sexo, no obstante haber sido su autor hombre de muchas aventuras galantes (o tal vez por eso...). En cambio, reserva su bondad, casi su ternura infantil, para las tres solteronas del caserón —ya fuera de combate—, tías maternales amantísimas de la terrible Olga, que al fin las traiciona. Ya se sabe que es peculiar en los hombres donjuanescos su mal concepto acerca de las mujeres; sus razones tendrán...

En "La Máscara Heroica" (1923), "La Mitra en la Mano" (1927), "La Bella y la Fiera" (1931) y otras novelas posteriores a aquellas de su mayor renombre, el escritor de temible pluma de pelea da rienda suelta a su pasión panfletaria, muy contenida en las primeras. Son obras de lucha política, contra la gente que ha hecho de la historia de su patria un largo y apenas interrumpido escenario de despotismo. Así "La Máscara Heroica", la más terrible acusación que se ha escrito contra el régimen del "gomezalato" que tiranizó a Venezuela por más de veinte años —y durante el cual el escritor vivió exilado en Europa—, como "La Mitra en la Mano", tremendo ataque contra cierta parte del clero que en aquel país —como en otros países similares— ha prevaricado complicándose por colaboración con las tiranías, la prosa combativa llega a su más intenso grado de reciedumbre y violencia. A través de la trama novelesca adecuadamente urdida, aunque de cierta truculencia, y aparte de la noble intención

moral y política del autor, lo que puede literariamente apreciarse es aquella representación de la vida típica de su país cuyos rasgos aparecen necesariamente acusados. De las dos obras, la primera es, a pesar de todo, la de más interés, por contener más materia histórica. Esta, y "Memorias de un Venezolano de la Decadencia", de Pocaterra, son los mayores documentos literarios de aquella época sombría, aunque la de Pocaterra la supera en autenticidad histórica y altura de estilo.

De la primera época de Blanco Fombona queda también un volumen de "Cuentos Americanos" (1904), relatos costumbristas y de fuerte realismo, que luego pasan a integrar otro conjunto mayor titulado "Dramas Mínimos" (1920), conteniendo toda la producción del autor en ese género, incluso algunos relatos de ambiente extranjero (que conoció en sus largas andanzas de desterrado), tales como "Cuentos Franceses", "Cuentos Yanquis", "Cuentos Españoles", y otros de muchos lados. Aquí es donde, a través de un arte recio, aunque no muy profundo ni sutil, el famoso caballero de la pluma en ristre vierte su concepto pesimista acerca de la humanidad, lo que confiesa lealmente de antemano en el prólogo, diciendo que: "Ha descubierto siempre y en todas partes un fondo idéntico de estupidez, maldad y dolor."

Los "Cuentos Americanos" insertos en el mayor volumen citado, en tres órdenes —del campo, de los pueblos, de la ciudad—, responden realmente a tres climas humanos bien definidos y representativos de tres formas temáticas de la realidad nacional, en todos los países del Continente; y aun en los de otros continentes, pues se trata de un hecho universal, sólo diferenciado por sus formas. Por lo que concierne concretamente al hecho venezolano-americano, el libro tiene el mérito de dar en su conjunto esa gradación múltiple, entre los caracteres de la vida primitiva, telúrica, del territorio, y la relativa europeización de los centros urbanos capitalinos.

*

* *

En "Memorias de un venezolano de la Decadencia" (1927), obra de materia histórico-política, vasto cuadro de la larga y negra época de tiranía que se ha llamado "el Gomezalato", José Pocaterra ha puesto en juego sus mejores facultades de novelista, ya

antes ejercidas en obras de ficción muy estimables, pero llegadas en ésta a su mayor grado de potencialidad. "El doctor Bebé", transformación de otra anterior, su primer obra, "Política Feminista" (1913), "Vidas oscuras" (1916), "Tierra de Sol Amada" (1918), "Cuentos Grotescos" (1922), así como los cuentos "Pascua de Resurrección", "Patria la Mestiza" y otros de edición suelta, habían acreditado ya a un hábil artífice del dibujo y el color regionales (en su mayor parte de ambiente urbano o semiurbano), así como en el trasunto de caracteres; y en los que, naturalmente, se plantean —con fino sentido crítico— conflictos morales propios de las condiciones del medio nacional, sin llegar, empero, al recio realismo de Blanco Fombona o a la visión social de Gallegos.

Formado en la escuela del naturalismo francés —y, saltando por sobre la corriente del psicologismo, el modernismo u otras, de principios del siglo, no obstante ser las de su época literaria—, su narrativa se pluraliza por el predominio del elemento objetivo, descriptivo, sobre el analítico interior; el hecho, la acción, prevalecen sobre la introspección del personaje, dando una realidad más externa que profunda, aunque expresiva en sus rasgos históricos. Ya anotamos, por lo demás, que esta posición literaria es común a la mayoría de la narrativa hispanoamericana. Así, "El doctor Bebé", es un exacto cuadro —y crítica mordaz— de la vida provinciana de su tierra, rico de color, ágil de desarrollo. "Tierra de Sol Amada", otro cuadro documental del gran puerto cosmopolita de Maracaibo, cuyo ambiente social se caracteriza por el conflicto y fusión del elemento nativo con el extranjero. "Vidas Oscuras" —la más importante de sus obras de ficción— abarca, en una vasta visión social panorámica, la vida de Venezuela, así en el ambiente rural como en el urbano, a comienzos del siglo, en su crisis de tránsito de las costumbres tradicionales a la modernidad, que importan las corrientes del cosmopolitismo europeo y norteamericano, con la influencia dominante del positivismo práctico suplantando al viejo culto romántico del XIX. Así, sus "Cuentos Grotescos", que Picón Salas llama "larvas de novela", el más *humano* de sus libros, son relatos de la existencia de pobres seres, episodios burlescos y amargos, tal vez los mejor trazados en cuanto al arte del narrador.

Es, sin embargo, en los cuatro volúmenes de esas "Memorias de un Venezolano de la Decadencia", donde, por la simbiosis de

sus virtudes de narrador y de la autenticidad de la experiencia biográfica, se produce su obra culminante, una de las más significativas de la literatura venezolana —y americana— de este siglo. De los veinte a los treinta años de su vida, hasta 1919, el escritor, a tiempo que ejerce con brillo el periodismo, desempeña importantes cargos públicos; en ese año, debido a su violenta campaña de oposición al gobierno dictatorial del general J. Vicente Gómez, es encerrado en el inicuo presidio llamado "La Rotunda", en el que permanece tres largos años, logrando al fin escapar hacia el extranjero, desde donde prosigue su ardiente guerra de pluma contra la tiranía. Las "Memorias" nacieron en esa cárcel política, cuya pintura se da magistralmente en sus páginas. Y en ellas se da, asimismo, además del drama sombrío que vive su patria, el propio drama autobiográfico del protagonista.

En ambos planos, la obra de Pocaterra supera a la de idéntico motivo de su colega —en letras y en política— Blanco Fombona, "La Máscara Heroica", por más veraz, más profunda, mejor escrita, sin que deje de tener, como aquélla —con la cual comparte la representación del tema— sus ardientes tonos panfletarios, y no yéndole en zaga en cuanto al vigor del retrato y al dramatismo de la peripecia; es decir, igual fuerza pero mayor ajuste. Este apareamiento y parangón de novela y de historia es perfectamente legítimo, puesto que ambas obras tienen idéntica sustancia y elementos literarios comunes, y puesto que, al personaje de ficción sustituye, ventajosamente en este caso, el autobiográfico. Es así que en pocos libros, tal vez en ninguno mejor que en éste de Pocaterra, puede el lector, americano o extranjero, vivir desde adentro ese terrible drama político, social, moral, íntegramente humano, de una típica tiranía hispanoamericana, aunque, a decir verdad, son muchos los hispanoamericanos que han vivido y viven por sí mismos esa dura experiencia; lo cual no quita, da, a la obra, su perdurable valor testimonial y literario.

Parágrafo arriba, citamos un concepto del eminente autor de "Formación y Proceso de la Literatura Venezolana" (1940), acerca de los personajes novelescos *evadidos* o *hundidos* en la realidad de su patria, atribuyendo esta segunda actitud a los de Pocaterra. En verdad, no la hallamos sino en estas "Memorias", no en las obras suyas de ficción; porque la condición necesaria para que tal representación se asuma, es que el personaje sea un *inte-*

lectual —frente a los intelectuales evadidos, de otros autores— y no personas comunes, y menos de tierra adentro, pues a éstas no sólo no les es dable la evasión al extranjero (dado su natural arraigo en la tierra), sino que tampoco poseen la altura cultural europea que es factor psicológico de ese conflicto con el medio. Lo que se hunde o evade es la conciencia; y el mérito de ese hundimiento —para tratar de comprender esa realidad y trabajar por ella desde adentro— pertenece a la conciencia intelectual, no a la otra, que es sólo parte y producto de esa misma realidad. El personaje de Pocaterra que representa esa actitud es el de sus "Memorias", él mismo; en cambio, aquellos otros, evasivos, de las ficciones de Díaz Rodríguez, por ejemplo, los d'annunzianos Alberto Soria o Tulio Arcos de "Sangre Patricia" o "Idolos Rotos", representan también indirectamente al autor, en su otra actitud.

Aunque el escenario de la tiranía y la propia vida del narrador de esas Memorias incluye toda Venezuela, en sus diversos ambientes rurales y urbanos (y aun extranjeros, del destierro, porque el verdadero desterrado lleva su patria y su drama consigo a donde vaya, así sea París o Nueva York), el clima principal y más constante es el de la ciudad (porque es la cultura de la ciudad la que más siente el fenómeno) y a él corresponde la caracterología predominante en la obra. La experiencia contemporánea enseña que en América —y también probablemente en otras partes del Mundo— el conflicto entre el despotismo y la libertad es un conflicto entre el despotismo y la cultura; y que la clase intelectual es la que realmente sostiene esa lucha. Se explica; la tiranía es, ante todo, un atropello y una subversión de los valores jurídicos y morales; y a lo primero que persigue es a la libertad de pensamiento y de palabra. Los *realistas* que sólo se atienen al hecho material, económico, suelen apoyarla o transigir con ella; los que anteponen el hecho moral —los que creen que la civilización es, ante todo, un régimen de valores—, esos son sus enemigos mortales (y sus primeras víctimas). Subsidiariamente, pues, se inscribe en el conjunto literario de aquella narrativa, a cuyo ambiente aludimos al comienzo de esta nota.

*

* *

Llegamos así a "Ifigenia", de Teresa de la Parra (1924), "Diario de una señorita que lo escribió porque se fastidiaba",

según reza el subtítulo, aunque, en verdad, es un apasionado alegato en pro de la libertad de la mujer frente a la densa trama de prejuicios morales, sociales y jurídicos sobre la que está constituida la vida social de su país, y de casi todos los países del viejo tronco hispano-colonial, incluso el tronco mismo. La novela se compone de una extensa carta que la protagonista dirige a una amiga, en Francia, y que ocupa un tercio del volumen; los otros dos transcriben el Diario escrito por el personaje, relatando las peripecias de sus amoríos frustrados con varios galanes solteros y casados, sin que la aventura llegue nunca al realismo del lecho. Es que no estamos en París, de donde llega, sin embargo (después de educarse en el aristocrático colegio del Sacre-Coeur, por supuesto), María Eugenia Alonso, que es, no obstante ello, una perfecta señorita de alta sociedad, y de honestidad digna del viejo hogar solariego de Caracas a donde viene a vivir, huérfana, bajo la sombra tutelar de su abuela y de su tía, viejas catoliquísimas y severas, como corresponde. Nada de picardía, pues, que no justificaría el título; aunque sí mucho de involuntaria ironía, que ya empieza en el subtítulo y llega hasta los patéticos acordes finales. La descripción del íntimo ambiente señorial de esa casona, los retratos de esas dos antiguas damas y algunas otras pinceladas certeras acerca de características de la alta sociedad caraqueña, son lo mejor del libro. En el plano psicológico y filosófico, el alegato feminista se disuelve mucho en el carácter romántico de la protagonista, no obstante las continuas y extensas reflexiones que la autora le adjudica acerca de la situación de la mujer en el seno de la sociedad venezolana (hispanoamericana) de su época. En los treinta años transcurridos desde que fueron escritas esas reflexiones, esa situación se ha modificado más o menos según los países, en el sentido de mayor libertad y mayor derecho, y tiende a acrecentarse en tal sentido a medida que el siglo avanza, respondiendo a la invasora universalidad de esa evolución. De ahí que, bajo este aspecto, la novela tienda, a su vez, a envejecer, a anacronizarse, como ocurre con toda obra fundada en circunstancias y condiciones históricas cambiantes, siendo la más circunstancial y anacrónica, en general, la que se refiere al divorcio, tema de tesis de la mayoría de los alegatos feministas de hace medio siglo y que también está presente en ésta de

la escritora venezolana, como ya estaba precozmente en "Débora", de su coterráneo Michelena, hacia 1884.

En el enfático acorde final a que aludíamos, la autora nos da la clave del título, su simbolismo trágico: "Sí, ¡como en la tragedia antigua soy Ifigenia! Es necesario que entregue en holocausto mi débil cuerpo de esclava, marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Sólo él puede aplacar las iras de ese dios de todos los hombres —en el cual yo no creo y del cual nada espero—, deidad terrible y ancestral, monstruo sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios..." —"insaciable Moloch sediento de sangre virgen en cuyo bárbaro altar se inmola a millares de doncellas..." La justificación novelística de esas tremendas imprecaciones no resulta, empero, tan convincente como su énfasis. María Eugenia Alonso sacrifica su amor por un hombre ya casado y de posición no muy segura —hallándose de por medio un pretendiente adinerado y político de influencia—, en homenaje a su propia posición social, y también, en parte, por consideración sentimental a su abuela enferma. El motivo es trivial y los móviles no están muy claros, aunque la protagonista crea y proclame, en su Diario, que es una sacrificada, como la heroína clásica de Eurípides o Racine. Es evidente que hay en ella una gran dosis de cobardía moral y un más que sospechoso no confesado interés, cosas ambas que conspiran contra la heroicidad trágica del personaje, si bien quedan en pie las condiciones de hecho de la sociedad a la cual se rinde. El sacrificio —voluntario— hubiera sido más convincente si la protagonista hubiera intentado rebelarse contra esa imposición convencional en vez de someterse a ella. La misma autora da la explicación del caso cuando le hace escribir en su Diario: "¡Es curiosísimo, la poca influencia que tienen nuestras convicciones sobre nuestra conducta...!" Tal vez sea real y humano, demasiado humano; pero no heroico ni trágico como presume la autora. Esas señoritas de la alta sociedad se parecen muy poco a las heroínas de la Tragedia, y el personaje de esta novela lo atestigua.

El segundo —y último— libro de Teresa de la Parra, muerta joven aún, "Memorias de Mamá Blanca" (1929), es ya una evocación de infancia, en el ambiente de una típica hacienda tropical, trazada con certera pluma, y cuya mayor excelencia, aparte

del estilo, es la poesía nostálgica de sus cuadros. La prosa, en efecto, algo viciosa en el primer libro, adquiere en éste virtud y gracia idiomáticas, situando a su autora entre los mejores escritores de Venezuela.

*

* *

En "Los Trasplantados" (1904), el novelista chileno don Alberto Blest Gana, autor ya celebrado del gran friso histórico "Durante la Reconquista" —sin duda la mejor de sus producciones por el acierto en la pintura de época—, aborda el tema de la burguesía americana adinerada que va a residir en Europa —especialmente en París— a la doble búsqueda de los brillantes refinamientos de la civilización y del brillo en aquel medio social, que piensa conquistar por su dinero ya que no por sus aptitudes, relacionándose y aun emparentándose con los altos círculos mundanos y nobiliarios. El cuadro de la familia Canalejas está exactamente trazado, en sus ridículos y tristes rasgos característicos, siendo su eje psicológico la vanidad, a la cual lo sacrifican todo, si bien hubiera sido de desear un tono de más agudo humorismo en esa caracterización. El novelista incurre en el defecto de hacer hablar a menudo a los personajes por su cuenta, poniendo en sus conversaciones conceptos que sobrepasan en mucho su propia inteligencia y su cultura, y a través de los cuales el autor hace la crítica de los mismos; claro, igualmente malo, o peor, hubiera sido hacerla directamente, y lo mejor no hacerla, tratando de que ella resulte por sí misma en la sugerencia del relato. Con el suicidio de Mercedes, víctima de todas las ocultas humillaciones y torturas de sí misma, para lograr el éxito de las ambiciones arribistas de su familia, se ha querido dar un final y un sentido dramáticos a la desdichada; pero no era necesario, con el grotesco bastaba, tanto más cuanto que ese final no está del todo justificado, pareciendo efecto más forzado que natural. En elogio de la obra puede decirse que, en modo general, y descontando los anotados defectos —al que habría que agregar la excesiva extensión, que la torna pesada, tendencia ésta endémica del autor, presente ya en todas sus obras anteriores—, el trasunto muy representativo del hecho novelado, y que comprende a buena parte de la alta burguesía de estos países, retratada, si no ma-

gistralmente, con acierto muy estimable. No es esta, empero, la única novela compuesta —y coincidente en casi todo— sobre ese tema, por autores chilenos y de otras regiones, a los que ya habremos de referirnos en estas notas.

Treinta años más tarde, su coterráneo Edward Bello, —autor de una de las mejores novelas chilenas y americanas, "El Roto", y la mejor de las suyas—, publica "Criollos en París", donde se trasunta ese mundo frívolo y vicioso de los sudamericanos que van a malgastar las pingües rentas de sus haciendas o de sus minas, o sus opíparas y ociosas canonjías diplomáticas, viviendo la vida alegre y sensual del París nocturno o de la Costa Azul, entre casinos, cabarets, hipódromos, hoteles de lujo, etc., ignorando en absoluto la existencia del otro París y de la otra Europa, los del arte, la cultura, el espíritu (tanto como ignoran aquello que, de esto, hay en sus propios países, aunque no sea mucho). El hecho no es muy importante ni la novela tampoco (como, en general, no lo es mucho cuanto atañe a esa burguesía); pero, por una parte, refleja aspectos —aunque secundarios— de la realidad americana, y por otro, merced al arte del novelista puesto al servicio del motivo, nos da una buena pintura de ambientes y una galería de retratos de excelente factura. Lo más significativo en ese tema de la atracción que Europa —y, sobre todo, París— ejerce sobre los sudamericanos, está en otro sector que no es el de la mundanidad, siempre más superficial, sino el de la intelectualidad, el de "los desterrados" y "los trasplantados" espirituales, fenómeno que registran novelas como "Hombres en Soledad", de Manuel Gálvez, y otras que probablemente no se han escrito (entre estas últimas, por ejemplo, la de la frustración de los intelectuales que van a Europa buscando asimilarse a su ambiente, y cuyo empeño, que no traspasa el reducido círculo semidiplomático del latinoamericanismo, se malogra en un ser o no ser ni europeos ni americanos).

*
* *

En "Casa Grande", "En Familia", "El Tronco Herido" y otras novelas largas (de 1908 a 1930), Luis Orrego Luco trasunta en cuadros de oscuro colorido moral, de análisis crítico cruel, a las clases sociales superiores de su país (que puede ser, desde luego,

otro cualquiera de los americanos) aunque, según se desprende de sus narraciones, en el ambiente chileno se acusa el rasgo del orgullo y la soberbia de clase en forma muy caracterizante. El chileno de prosapia colonial y patricia, "pelucona", el conjunto oligárquico de familias *pudientes* y de apellidos tradicionales (la minoría alto-burguesa, conservadora, de base económica hacendística, especie de aristocracia nativa que ha dado a aquel país la mayoría de sus personajes políticos, diplomáticos, financieros y hasta literarios, en todo el siglo pasado y gran parte del presente) es, según Orrego Luco, de tan dura vanidad de carácter y criterio, como puede hallársele entre la vieja clase nobiliaria europea. Así, al menos, la pinta el novelista, que tiene, por lo demás, hartas razones para conocerla, como que él mismo también pertenece a ella. Ese rasgo es común a esa clase hacendística y de abolengo más o menos colonial de los países americanos, heredera de los privilegios sociales del antiguo régimen, aunque, por la intervención de nuevos factores evolutivos, su preponderancia se va debilitando mucho y tiende a quedar —como la rancia aristocracia europea en la mayoría de los países— reducida al ambiente puramente mundano. Además, se va hibridando y promiscuando cada vez más. En la novela de Orrego Luco, este proceso de decadencia, iniciado en los últimos lustros, aparece cruelmente indicado, aunque sus personajes se ostentan todavía en la plenitud dominante de sus caracteres; ello permite al novelista amplio campo para el desarrollo de su pintura cruel, no demasiado severa de concepto pero sí de tono, es decir, que se echa de menos la gran dosis de humorismo que requieren las flaquezas humanas. Su técnica realista es un poco pesada —quizás algo anticuada para la época— y recuerda la de Pérez Galdós en su extensa "Fortunata y Jacinta". Contrariamente a otros escritores chilenos, no demuestra preocupación formal por el estilo.

*
* *

Del fundador y principal del grupo literario "Los Diez", Pedro Prado, más poeta que novelista, tenemos, sin embargo, esa excelente pintura del ambiente rural chileno que se llama "Un Juez Rural" (1924), de realismo algo tamizado por el temperamento y el gusto literarios de quien diera, antes, las ficciones en prosa,

de carácter poemático, "La Reina del Rpa. Nui" (1914) y "Alsino" (1920), en cuyas páginas la sugestión de las imágenes se funde con el sentido filosófico de la concepción. Parece que en esa pintura hay algo de experiencia biográfica, por cuanto su protagonista, Solaguren, además de arquitecto, es pintor, como el propio Prado (viñetista de sus libros); pero es en su grave oficio de juez, que tiene ocasión de penetrar en la vida de los seres humildes y rústicos en cuyo ambiente ejerce, y que en sus episodios trata con profunda simpatía humana, sin que ello le impida trazar fuertes pinceladas veristas, poniendo en evidencia los factores negativos del medio; en ambos aspectos la novela de Prado es también de vigencia ejemplar para gran parte del ambiente rural de otras regiones del Continente, donde la falta de instrucción, unida a la pobreza de la vida económica, determinan no sólo la inferioridad del tipo humano, sino grave atraso en el orden político. Es, pero indirectamente, un estudio social.

*

* *

En los relatos de "Sub-terra" (1904), Baldomero Lillo realiza uno de los cuadros más vigorosos de la vida de los mineros en su región chilena, que puede servir de trasunto a ese aspecto tan dramático de la realidad social americana en otros países de los Andes. El antecedente de "Germinal", la obra mayor del tema, en todo el mundo, no impide que Lillo haya podido dar a sus cuentos rasgos de auténtica intuición al sentir el motivo en su ambiente nacional y encarnado en tipos nativos, de caracteres tan propios. El tema mismo se va intensificando aún más, en carácter y dramaticidad, más al norte, en Bolivia y Perú, porque se vincula con la tragedia racial, histórica, del indio, elemento humano casi exclusivo de esas explotaciones mineras, en las que, desde el coloniaje, ha dejado su sangre en el más cruel de los regímenes de trabajo. Pero ya en la región chilena, el indio es el elemento obrero mayoritario de esa industria, por cuyas gargantas subterráneas "entran hombres y salen sombras", como ha tiempo se ha dicho.

El motivo, de clima sombrío, donde predominan la angustia y el terror, aunque tratado con crudeza realista, tiende, sin embargo, a la primacía del elemento estético, emocional, más que

del sociológico, lo que le aleja de Zola, acercándole en cambio a la escuela de cuentistas provenientes de Poe, que ha hecho del género un arte de composición. El sentido social del tema, el problema humano del régimen de explotación —de los más importantes en la región andina del Continente— está más sugerido que expuesto, lo cual, si probablemente redunda en beneficio artístico del relato, deja en un segundo plano algo vago aquel sentido y aquel problema. "Los Inválidos", "La Compuerta Nº 12", "El Grisú", "El Pago", "El Pozo", "La Barrera", "El Registro", son relatos que señalan en Lillo a uno de los mejores cuentistas chilenos y a uno de los mejores de América, lugar que compartiría con Mariano Latorre, tan distinto, siendo éste gran pintor paisajista y costumbrista de modalidad más objetiva; y sin olvidar los excelentes relatos de Marta Brunet. En "Sub-Sole" (1907) se acusa más en Lillo la tendencia estética, así en el estilo como en la concepción, llegando a lo francamente poemático, como en "El Rapto de Sol", "Las Nieves Eternas", "El Oro" y algunos más de esos relatos; aunque también contiene el volumen otros de carácter más rudamente realista, semejantes a los del anterior, como "El Remolque", magistral escena de un naufragio; "En la Rueda", pintura de una riña de gallos, cuadro de ambiente de los mejores, o "Quilapán", cuya tremenda escena del incendio de campos —en la que muere el protagonista arrastrado por su caballo— recuerda la de Acevedo Díaz en "Soledad", por su grandeza bárbara.

*

* *

En "El Roto", Edward Bello aborda resueltamente en el plano realista el tema tremendo —drama y problema— de toda una clase social chilena, la más baja, producto típico de los vicios del régimen constitutivo del país —no muy distinto, empero, al de otros países del Pacífico—, que condena al estado de miseria, de ignorancia, de servidumbre, de vicio, de delincuencia, a una parte de su pueblo, arrojándolo como resaca humana a las orillas de sus ciudades. El "roto" es el tipo del bajo pueblo chileno, fenómeno que igualmente comparte con sus congéneres del resto de América. Porque las costumbres, el lenguaje, podrán cambiar, pero el género es el mismo, en Chile, en Perú, en Colombia, en

Venezuela. El personaje representativo de la novela de Edward Bello, nace, crece y se caracteriza miserablemente en el ambiente de los bajos suburbios de Santiago, entre prostíbulos, tabernas, bailongos, garitos y todas las demás formas de la mala vida engendrada por la miseria, la promiscuidad, el analfabetismo, el egoísmo absorbente de las clases privilegiadas, la incuria de los gobiernos. Caracteriza esa especie de sub-proletariado que vive al margen de la sociedad misma, vegetando en la servidumbre, la changa, el bajo oficio, la mendicidad, la ratería, especie que, sin embargo, compone gran parte de la población de los arrabales de la ciudad.

¿Qué decir del sentido representativo de este personaje y del ambiente social —o subsocial— de esta novela —precisamente una de las más representativas de América y no sólo de Chile—, sino que ella pone el dedo en una de las llagas, de los males más característicos, más extensos, más importantes de la mayoría de los países: aquel del cual —y aparte de la misma infamia moral y la incivilidad que implica— proviene en gran parte el estado infrapolítico en que se agitan; porque esa resaca social, ese populacho, ese limo oscuro del fondo es tan negativo de toda norma de derecho constitucional como propicio al auge de la demagogia. Edward Bello no desarrolla esas tesis en su novela, ni tesis alguna, felizmente; ello es misión del sociólogo, del ensayista, no del narrador; él se limita a dar el cuadro en sí mismo, a pintar los tipos y el ambiente en que ellos se engendran. Se le ha reprochado que insista demasiado en la crudeza de esa pintura de los bajos fondos y que su realismo sea violento y desagradable; pero creemos que el motivo requería precisamente ese tratamiento, puesto que el carácter del relato perdería mucho de su eficacia con el uso del eufemismo. Se recordará que otro novelista chileno de primer rango, Eduardo Barrios, ha trazado también, en "Un Perdido", recia pintura de ambiente prostibulario, pero en relación con otro tipo psicológico, de significación distinta, el abúlico, de "buena cuna", que degenera en contacto con ese medio. Empleamos esa expresión entrecomillada a propósito. La novela de Edward Bello tiene como antecedente una versión parcial, publicada en París dos años antes, con el título "La Cuna de Esmeraldo". Felizmente su autor le puso ese otro título definitivo, que es uno de sus aciertos.

La obra novelística de Edward Bello es extensa y cuenta con títulos tan celebrados como, en su orden cronológico de aparición, "La Muerte de Vanderbilt" (1922), "Tacna y Arica" (1926), "Un Chileno en Madrid" (1928), "Valparaíso, Ciudad del Viento" (1931), "Criollos en París" (1933) y alguna otra; pero "El Roto", su primera novela grande, ha sido también su obra mayor, la más importante, siéndole sólo anterior en el orden de su producción la serie "Cuentos de Todos Colores" (1911), donde ensayara juvenilmente su vocación. Algunas de esas obras nombradas son novelaciones sobre motivos de crónica, de sucesos, de aspectos de la actualidad; así, "La Muerte de Vanderbilt", que trasunta el famoso hundimiento del "Titanic", interesante por la pintura del *gran mundo* del lujo internacional, que goza sus vanidades y urde su intriga ocasional de a bordo. (En "Cap. Polonio", relato que integra el volumen "Tacna y Arica", el autor insiste, poco después, en la pintura de ese mismo ambiente mundano del palacio flotante, más humorístico esta vez, sin catástrofe.) Ya se supone que de la catástrofe aquella no fue testigo, valiéndose, para su descripción imaginaria, de la crónica periodística. Lo que sí conoce bien el autor es la misma vida de a bordo, del gran trasatlántico de lujo, por ser él mismo personaje habitual de esas travesías. Su ficción de "Criollos en París" (a la que ya nos hemos referido) reitera su testimonio de internacionalista literario. Pero, aunque haya empeñado en esos libros sus dotes de narrador, con buenas dosis de observación, ironía y bella prosa, no encierran nada profundo ni muy importante. Y no porque ello no pueda estar en ese, como en todo ambiente, sino porque el autor no lo agarró, si lo había (pues, ya sabe el lector que, ahondando en todo tema, aun el más aparentemente frívolo, se encuentran esas "aguas negras y profundas sobre las que reposa la fina corteza de la vida cotidiana"). "Valparaíso, Ciudad del Viento", serie de felices estampas de la ciudad portuaria y comercial, trazadas siguiendo el hilo de una leve trama amorosa sin mayor interés, pone, como siempre, en juego, sus excelencias de escritor.

*
* *

"Montaña adentro", novela aparecida en 1923; "Aguas Abajo", cuentos, de 1943; "Humo hacia el Sur", otra novela, del 46,

los tres libros más conocidos de Marta Brunet —a los que se suman otras producciones de fechas intermedias, tales "Bienvenido", "Reloj de Sol", etc.— jalonan la firme ejecutoria narrativa de esta escritora en las letras contemporáneas del Pacífico Sur. Sería demasiado limitativo para el carácter de su relato decir que es costumbrista; costumbrista lo es, claro, y por cierto que de lo mejor, por su certera captación del rasgo caracterizante y la gracia de su pintura dentro de un género en el que sobresalen escritores chilenos de la maestría de Mariano Latorre, uno de los máximos representativos de tal modalidad en toda América. Pero el costumbrismo adquiere en Marta Brunet una dimensión poética interior, una palpitación intuitiva más allá de la excelencia del cuadro en que se fija la objetividad del trasunto, virtud que está en la propia sensibilidad de la autora, y a cuyo efecto contribuye no poco la estricta elegancia de su prosa, que sabe usar —sin abusar— del modismo folklórico, en lo que es menester, y sin rebajar la dignidad literaria. Esta dignidad se da en ella sin afectar, a su vez, la veracidad humana del motivo, vale decir, que no es nunca literaria, en el sentido peyorativo que, aplicado a la narración, suele tener este término.

En "Humo hacia el Sur", la última suya que conocemos, ha logrado escribir una de las más significativas novelas de la realidad chilena actual: esa que representa la lucha del hombre y de la civilización en el duro ambiente telúrico y social —geohumano— de la región meridional de Chile, donde bosque, montaña y océano se juntan, tan rica en mineral y en madera sus últimas estribaciones andinas, como suscitadoras de recios caracteres psíquicos. Tal el que encarna el personaje central, Doña Batilde —uno de los mejores retratos novelísticos de la narrativa americana—, que tiene algo de una trágica Doña Bárbara del Sur, pero más severa, sin el tropicalismo sensual de aquella su famosa congénere, aunque termina vencida como la otra, al avance de la transformación del medio, Doña Batilde es también la tierra, pero más es la tradición, en su sentido conservador, lo que en cierto modo está vinculado, en aquel ámbito humano, a la tierra misma, a lo territorial; su fin trágico eleva el magistral retrato novelesco a la categoría de símbolo, sin caer, empero, en el esquematismo impersonal, es decir, sin perder su vivencia humana.

*

* *

En "Las Divertidas Aventuras del Nieto de Juan Moreira", Roberto Payró ha dado una de las novelas más representativas de la tipología criolla y el clima moral predominante en la Argentina, no ya en la época del siglo pasado en que la sitúa —de 1880 al 90—, sino en el presente siglo y en modo permanente; tal permanencia histórica del tema le confiere su importancia, en tal sentido. El ambiente político-social de antaño, en que se desenvuelve, no es más que la actualidad circunstancial de su sustancia, que se va manifestando con iguales caracteres intrínsecos a través de la evolución exterior de las cosas, adaptados a nuevas condiciones. Si la novela sólo fuera trasunto de modalidades pretéritas, su interés de fondo hubiera desaparecido, puesto que se trata, en verdad, de una vasta pintura de ambiente y de una crítica social. Payró ha cumplido el gran acierto de dar en el Mauricio Gómez Herrera, protagonista de su novela, de corte humorístico, nada menos que un prototipo nacional, uno de los más representativos de cuantos ha creado la ficción novelesca en la Argentina; el del *vivo*, nombre popular típicamente platense, cuya definición está, de hecho, acabadamente realizada en sus páginas. Si el *vivo* es —como lo es— el tipo predominante en el ambiente argentino, en todos sus estratos, más aún, si la *viveza* es la cualidad que el ambiente mismo tiende a desarrollar en los individuos, como factor de adaptación y éxito en la vida, la novela de Payró es, probablemente, la más típicamente argentina de cuantas se han escrito; mucho más, en cierto sentido, que el "Don Segundo Sombra", de Güiraldes, porque éste encarna un arquetipo más ideal que real, con mucho de la propia subjetividad de su creador; y aun no desconociendo que la idealidad mítica es una realidad de conciencia que puede ser factor psicológico determinante en la historia de un pueblo, es innegable que aquélla da un hecho histórico concreto, una realidad objetiva experimental y, en cuanto tal, inmediatamente empírica; positiva en cuanto a los hechos, negativa en cuanto a los valores, pues no de virtudes del carácter se trata, como en "Don Segundo", sino de lo contrario: la ausencia de toda virtud, en la conciencia y en la conducta.

El *vivo* (actualmente circula otro modismo popular de esa cepa: *avivato*) es individuo sin principios y sin escrúpulos, para el cual sólo existe un fin y una razón: el éxito en la vida, y para cuyo logro todos los medios son buenos —pues no distingue prácticamente entre el bien y el mal—, aun cuando, hipócritamente, se revista de las apariencias convencionales de la honestidad y la corrección. La astucia es su forma de inteligencia; la simulación su arte; la vanidad su decoro; el éxito su culto. Actúa en todos los campos de la actividad humana; corrompe con su amoralismo fundamental todos los ambientes; subvierte todas las normas legítimas; falsifica todos los valores. Pero su campo de acción más fértil y funesto parece ser la política, de la que hace más fácil instrumento su arribismo, el camino mejor para el asalto de posiciones económicas y sociales, corrompiéndolo con la prepotencia, el fraude y el cohecho. Es ahí donde lo ha enfocado Payró; su héroe —su villano— es un político profesional de provincias, hijo a su vez de otro personaje de igual calaña, de quien hereda fortuna, maña y nombradía, ambos de tan aparente respetabilidad como de oculta *viveza;* y así mantiene y agranda posiciones de predominio y provecho, en sus pagos y en la capital, valiéndose con destreza de todas las armas más afiladas de la pillería. "Heredó de su padre el caudillaje —dice el mismo autor, de su personaje titular, en el prólogo—, y vistiendo la ropa del civilizado, fue, desde criatura, la esencia del gaucho y del compadrito, despojado, con el chiripá y el poncho, de todas las que pudieron parecer virtudes, conservando sólo cierto valor personal y un desprendimiento que no es sino la jactancia del ente que se cree superior y que se ensoberbece tanto más cuanto más grandes son las personas a quienes puede o trata de humillar."

Este punto de vista da al personaje su caracterización, netamente argentina; hace de él la representación prototípica de vicios hereditarios y ambientales de una gran parte del elemento criollo aparentemente civilizado, civilizado por fuera, bárbaro por dentro, pero de una barbarie corrompida, despojada de las antiguas virtudes primitivas, que reconoce aunque no esté muy seguro de ello, como se infiere de ese "que pudieron parecer", antepuesto. Este sentido de la novela de Payró, la significa también, en otro sentido, como una expresión de la conciencia intelectual argentina predominante en su época, opuesta al *gauchismo,* a diferencia de

esa otra posición inclinada hacia él, que prevalece posteriormente, inaugurada en la época del grupo "Martín Fierro", y cuya expresión más categórica puede estar en esa "Don Segundo Sombra", novela en espíritu y estilo tan distinta a la de Payró, casi su réplica. Por lo demás, la intención moralizante de estas "divertidas aventuras", la función social que el autor atribuye a su novela, legítima en este caso, está ya expresamente declarada en el mismo prólogo al decir: "El que esto escribe no quiere mal al nieto de Juan Moreira, ni a don Mauricio Gómez Herrera, ni a... tantos otros... ¿para qué citar nombres? Pero cree que es sonada la hora de acabar con el gauchismo y el compadraje, de no rendir culto a esos fantasmas del pasado, de respetar la cultura en sus mejores formas y de preferir el mérito modesto al exotismo a todo trance. Quizás se le crea exagerado, pero por el estudio que hará detenidamente de esta personalidad y de otras análogas..., se verá que tiene razón de reclamar, en nombre de la juventud, contra estos crímenes de lesa patria."

No sabemos por qué, Payró ha situado a su personaje en aquel ambiente de un cuarto de siglo atrás con respecto a la fecha del libro; tal vez porque trasunta algo biográfico; tal vez porque ello le daba mayor materia para el colorido del cuadro; pero cuadro y personaje, como ya advertimos, más o menos pintorescos en su exterioridad, en tiempos de Payró, son los mismos que en aquel su entonces, y los mismos entonces que después. Más que los mismos, peores; el mal ha ido creciendo de aquel tiempo hacia acá, con el propio crecimiento del país; ministros, gobernadores, diputados, financistas, profesionales, burócratas y demás fauna del medio, que el autor retrata exactamente en su libro, se han multiplicado y se han perfeccionado en su oficio. Antes, en la época de la novela, todavía actuaba un fuerte patriciado de honorabilidad hereditaria, gentes formadas en la vieja escuela del principismo político y la hidalguía caballeresca, que el cosmopolitismo y el mercantilismo predominantes en la época posterior han ahogado en su marea creciente y turbia, relegando aquellas virtudes de que la historia política argentina presenta dignos ejemplos. Los nietos (o bisnietos) de Juan Moreira de este siglo, son también descendientes de *gringo* y hasta de *judío*, la nueva inmigración, probando la persistencia del mal en sus causas nacionales, aunque la pillería y el compadraje se revistan de otros

procedimientos, y aunque sus aventuras sean aún menos divertidas que las de su predecesor del XIX; y acerca de esta reproducción contemporánea de ese mal, nos remitimos a la obra de algunos de los críticos intelectuales más serios del propio país; Martínez Estrada en "Radiografía de la Pampa", Eduardo Mallea en "Historia de una Pasión Argentina", por ejemplo, dan indirectamente testimonio de esa perpetuación del personaje de Payró; personaje éste que, si en esencia no es sólo argentino, siendo universal, y más especialmente hispanoamericano —por identidades históricas—, adquiere carácter mayormente representativo en aquel medio platense, en razón de factores y circunstancias sociológicas ya aludidas. Señalar este fenómeno no implica involucrar en él al pueblo argentino todo. Sería torpe desconocer la existencia y el esfuerzo de una fuerte proporción de la especie humana más noble, cuya honradez de conciencia, cuya virtud de corazón, son el arca donde se salvan y se transmiten al porvenir las cualidades mejores del hombre y de la cultura. Pero tampoco ha de desconocerse que el mal que el personaje de Payró representa ha alcanzado caracteres generales muy graves.

"Las divertidas aventuras", que no son, ya sabemos, tan divertidas como el título promete, sino de un fondo bastante amargo y de peripecias bastante canallescas, al ser tratadas por el autor en manera humorística, de un humorismo que resulta negro, emparenta la obra con la vieja picaresca española, en la que, también, lo divertido es sólo humor de su negrura. Novela de pícaros es, como aquélla, que el "vivo" de marras que se autobiografía en la ficción no es más ni menos que eso, pero no de abajo sino de arriba, que suele encontrarse en las brillantes posiciones de la política, los negocios, la burocracia, no menos que en la calle, el café o la milonga. Ya, en anterior novela corta, "El Casamiento de Laucha", había el autor realizado con gallardía su primer esbozo de relato picaresco —modalidad de poco cultivo en la Argentina— creando un personaje, esta vez sí, algo más divertido, que es como una encarnación más popular del mismo representante de la "viveza" criolla, quien, luego de pintorescas andanzas por la campaña procurando vivir "de arriba", sin trabajar o trabajando lo menos, consigue casarse con una viuda rica, cuyo haber se hace humo entre la farra y el juego. El paisano Laucha de este relato, de tan jugoso colorido, puede ser el complemento popular

del aburguesado señor Gómez Herrera del otro, de hechos más importantes y cuadro social más amplio; pero como caracterización de un tipo criollo —nieto del Viejo Vizcacha, podría ser— es, en sí mismo, un acierto representativo.

Las narraciones de ambos nietos están hechas en primera persona, procedimiento que resuelve hábilmente el carácter de la objetividad. En "El Casamiento de Laucha" es el mismo paisano quien, en rueda de amigotes de parecida calaña, que festejan sus picardías, cuenta sus andanzas y artimañas, poniendo el autor en tal relato el más sabroso gracejo del lenguaje folklórico; en "Las divertidas aventuras", el farsante señorón es quien escribe sus memorias, sin la parla pintoresca del otro, pero con gran despliegue de cinismo filosófico, en el que está implícita —y hasta explícita a veces— la dura crítica moral y social que es finalidad confesa de la obra.

Aparte de sus relaciones con la picaresca, Payró ha experimentado también el influjo de la gran escuela realista francesa del XIX, y su manera narrativa tiene especial afinidad con la de Balzac, autor éste por quien el argentino sentía predilección profunda, según informa su íntimo amigo Julio Piquet en el número de homenaje que le dedicara la revista "Nosotros".

"Las Divertidas Aventuras del Nieto de Juan Moreira" se levanta por sobre el conjunto de la labor literaria de Payró, que cuenta con otros méritos muy dignos de estima, tales como, además del mencionado "Casamiento de Laucha", "Pago Chico" (1908), relatos de costumbres, centrados en Bahía Blanca, de carácter también satírico, pero de menos enjundia que las otras; o "El Capitán Vergara" (1925), narración de tema histórico (la conquista española del Río de la Plata), bien ambientada, de bien trazada figura de conquistador, aunque no alcanza entidad simbólica en el tema; o como sus dos libros descriptivos, de viajes, "La Australia Argentina" (1898) y "En las Tierras del Inti" (1909), en los que el brillante periodista que fue despliega plenamente sus aptitudes. Tampoco nos detendremos en la mención de su obra teatral, género en el que cultivó con dignidad los motivos de la vida argentina, ocupando un puesto destacado entre el grupo de autores de la época de Florencio Sánchez, la época de oro del teatro platense (Lafarrere, Sánchez Gardel, García Belloso, Pedro Pico, Herrerita y otros), aunque, como dramaturgo no

haya alcanzado los méritos permanentes que le reconocemos al novelista. Cabe anotar que la prosa de Payró logra armonizar en feliz equilibrio el uso del modismo criollo con un sobrio casticismo formal, siendo rica y natural en ambos aspectos.

*

* *

"La Vida Falsa" (1943), de Martín Aldao, y su obra anterior, más renombrada, "La Novela de Torcuato Méndez", guardan entre sí afinidad interna de sentido; interna decimos, porque en lo exterior, en lo objetivo, son de ambiente y época distintos, ocurriendo la una en el Buenos Aires de principios del siglo, y la otra en el París de entre ambas Guerras; pero la misma pasta psicológica es la que da sustancia a una y otra: los argentinos ricos, ya en su medio criollo, ya desplazados en Europa, es decir, la misma alta sociedad que vive de las rentas de la ganadería, alternando las temporadas en la estancia con las otras en París. Como casi siempre en la novela sudamericana, el conflicto sentimental de los personajes es lo menos interesante en ambas obras, siéndolo mucho más la pintura de ambiente, de tipos, de costumbres, y la crítica social y moral a que da motivo. Los personajes de "La Vida Falsa" son los mismos de "Torcuato Méndez", trasplantados al clima *des Champs Elisées*, a la "ville lumière", lámpara que les deslumbra y en la cual se queman, insectos del ocio y el placer, fuera de su charco nativo. "La Novela de Torcuato Méndez" es una de las mejores pinturas de la sociedad porteña en la primera década del novecientos, valorizada por el ritmo ágil de la narración y el grano *salis* de ironía con que el autor le da sentido, virtudes a las que ha de añadirse (aunque no se da por añadidura) una prosa de limpia y elegante prosapia. Aldao era, y siguió siendo (además de pariente del Fraile Aldao) un discípulo convicto de Flaubert, en eso de cuidar el estilo, menos difícil —siéndolo mucho— que cuidar el buen nombre histórico del fraile. Más que probablemente, "La Vida Falsa" ("apogeo y declinación de la colonia argentina en París") sea la mejor de las novelas escritas sobre ese tema, superior a las dos anteriormente anotadas, por su agudeza de observación y su estructura más concreta. La colonia argentina en París ha sido la más importante de las sudamerica-

nas de su mismo tipo, por su mayor densidad y brillo; gastar con esplendidez su patrimonio, flotando como espuma en el mundo internacional cosmopolita de aquel emporio, todas esas diversas y parecidas colonias lo hacían igualmente; pero la Argentina se sintió siempre más fuertemente atraída hacia lo francés, identificada con ello, a punto que el barrio norte de Buenos Aires, el residencial de la alta burguesía, ofrecía, hasta hace poco, y todavía, fisonomía muy parecida a los *quartiers* elegantes de París. El francés era, en esa clase social, lengua tanto o más usual que el español; de una de sus más celebradas escritoras actuales se sabe que no habló ni escribió sino en francés hasta edad adulta, pese a su cepa patricia, aprendiendo a hacerlo más tarde en español (con mucho galicismo, como es de suponer). El mismísimo Güiraldes, creador del mito literario gauchesco más actual, fue por mucho un "argentino en París", hasta que su talento lo llevó a la fama en ancas de Don Segundo Sombra. Todo esto da a la novela de Aldao mayor representación.

Aldao ha sido él también uno de esos argentinos trasplantados al ambiente europeo durante casi toda su vida; otro de sus libros se llama "Confidencias de un Expatriado Voluntario", y su interés no es menor en este sentido que el de la mencionada novela, por ser más biográfico, aunque su forma sea novelada y él se cubra con el seudónimo de un supuesto personaje; pero también "La Vida Falsa" es un poco biográfica, no sólo por ser auténticos gran parte de sus personajes y episodios, sino porque su Requena, el intelectual en cuya boca pone el autor sus juicios, se parece a él como una gota de champagne a otra gota (lo del champagne en vez de agua, va en homenaje a *Chez Maxim's*). Sin embargo, la novela no es nada frívola; al contrario. Los juicios de Aldao (de Requena) son de una severa crítica para toda esa colonia; y esa crítica, así como la materia misma humana del libro, configuran una significación muy certera del fenómeno. La buena contextura narrativa y la limpidez de la prosa acreditan mayormente este libro, que, por lo demás, abunda en excelentes páginas descriptivas de paisajes y ciudades de Francia, aunque los ambientes de mayor interés son los de París mismo, vinculados al tema de la novela.

*

* *

A diferencia de la Argentina —donde, como sabemos, se han dado, en el segundo cuarto de este siglo, muchas y representativas manifestaciones de una narrativa de ciudad—, en el Uruguay ha seguido predominando —con muy raras excepciones— la de materia rural, gauchesca, y, al par, de modalidad fundamentalmente realista, si bien de un realismo ya evolucionado por la asimilación o la interferencia de elementos literarios posteriores.

La narrativa uruguaya se inicia con el tema gauchesco, al que permanece fiel —aunque ya parece un poco agotado— por obra (y desgracia) del falso romanticismo de Magariños Cervantes, a mediados del XIX, cuyo "Caramurú", cronológicamente la primera obra del género, es engendro de todos los males del novelón de la época, "meritorio esfuerzo" malogrado en la completa falta de autenticidad y arte de todos sus elementos. Espécimen de esa inverosimilitud argumental de la imaginación folletinesca de entonces, lo es también de un frustrado americanismo literario, que sólo acertó a vestir con las plumas del indio y el chiripá del gaucho —como ya se anota en otro lugar— los personajes convencionales, de confección, cortados según el molde del peor romanticismo novelesco español. El, en sus mocedades, contertulio del célebre "Parnasillo" madrileño (del que tampoco salió nada muy importante), es autor asimismo de varios tomos de versos líricos, de una leyenda en verso, del mismo corte, "Celiar"; pero tampoco logró nunca dar un paso en este camino sin tropezar con las piedras del ripio, aunque entonces no llegaran a ser las del escándalo, pues gozó en su tiempo y su país de suma prestancia de gran señor de las letras, al amparo de su respetable barba patriarcal.

La verdadera iniciación de la novela uruguaya —y del tema gauchesco— está en Eduardo Acevedo Díaz, quien, entre los años 1885-90 escribe sus grandes narraciones históricas, de un severo tono epopéyico, y cuya prosa elocuente ocupa en esta literatura el lugar de la épica en verso, que la gesta de la nacionalidad no tuvo. Su romanticismo esencial está en gran modo atemperado y equilibrado por un fuerte sentido de la realidad original americana. Sus tipos y escenas no son, como lo habían sido hasta

entonces, meros reflejos de Hugo o de Chauteaubriand, "vestidos con las plumas del indio o el chiripá del gaucho", para una farsa teatral, operística, cuyo escenario era el de su naturaleza, también un poco vista al modo europeo de los relatos de aventuras en el Nuevo Mundo. Casi obvio es anotar que "Ismael", "Nativa" y "Grito de Gloria", las tres primeras y mejores novelas de ese ciclo epopéyico, son sustancialmente gauchescas. La gesta de la independencia tuvo por personaje central y representativo al gaucho, al gaucho primitivo, neto, recién salido de la matriz del coloniaje. Gauchos fueron los que formaron los ejércitos ecuestres en las dos campañas emancipadoras de 1811 y de 1825, guerras hechas totalmente a caballo, en las que casi no existió la infantería; guerras de lanzas y boleadoras, de vinchas y entreveros, cuyos caudillos eran los arquetipos del gauchismo exaltado a la categoría heroica. Los jefes de ciudad, los militares cultos, fueron excepciones. Y esta es la iniciación de la literatura novelística uruguaya en un plano de valorizaciones permanentes.

De Acevedo Díaz —cuya obra se anota más ampliamente en otro capítulo de esta historia— se pasa, sin transición, al realismo neto, escueto, de Javier de Viana, en quien predominan los influjos de la escuela naturalista. Las grandes narraciones históricas del último y culminante de los románticos, datan del 88 y 90. "Campo", de Viana, aparece en el 96. La visión se ha transformado totalmente; el gaucho miserable de "Campo" no es ni la sombra de "Ismael". Pero no sólo ha cambiado la visión del escritor, su estética, la realidad misma ha cambiado también. El gaucho de Acevedo Díaz es un tipo retrospectivo, de la primera mitad del XIX. El de Viana es el de su tiempo, a fines del siglo, cuando la rápida evolución política y económica del país ha transformado las condiciones de vida en la campaña, determinando la decadencia lamentable y fatal del tipo ecuestre primitivo. El crudo naturalismo —un poco sombrío— de los relatos de "Campo", de "Gaucha" y de "Gurí" —los tres principales libros del autor— es el testimonio doloroso de una realidad humana despojada de toda su tradición heroica, frente a los arduos problemas sociales que plantea a la conciencia del escritor y del estadista. Esta es, asimismo, por otra parte, la visión que nos dan, en su teatro, Florencio Sánchez y Ernesto Herrera, los dos dramaturgos más vigorosos que el Uruguay ha producido en el primer tercio del

siglo. "Barranca Abajo", del primero; "El León Ciego", del segundo, coinciden en todo con el realismo amargo del narrador. Hacia 1900, la novelística uruguaya sigue siendo gauchesca. Veremos cómo seguirá siéndolo, principalmente, hasta el presente, y salvo excepciones que anotaremos.

Consta ya que, de Javier de Viana la crítica ha de tener en cuenta sus tres primeros libros, "Campo", "Gurí" (cuentos), y la novela "Gaucha" (de 1896 a 1901), por ser en esos libros donde se encuentran las mejores cualidades y los más netos caracteres de la narrativa de este autor, pues los varios volúmenes de cuentos revisteriles que publicó en los años siguientes ("Macachines", "Leña seca", "Yuyos", "Charlas del fogón", etc.), sólo cultivan la pintoresca gauchiparla folklórica. Claro que, entre esa numerosa producción semanal —a veces cotidiana— a que se vio obligado para vivir, se hallan también, de vez en cuando, algunos relatos mejores; tal, por ejemplo, el titulado "Facundo Imperial", excelente pintura del gaucho enganchado a la fuerza en el servicio de los cuarteles, convertido en milico por el poder de una disciplina brutal, y, más que domado envilecido, ni sombra del que fue, noble y altivo; notable y único documento literario de una época, la del predominio militarista, hacia el último tercio del siglo pasado.

Es en aquellos tres primeros libros, y más en los dos volúmenes de cuentos, donde el narrador ha dejado, aparte del valor de su creación literaria —que le asigna el primer lugar entre los realistas gauchescos rioplatenses—, un testimonio fidedigno en el campo de la fenomenología histórico-social de su país. Como documento humano y social, la obra de Viana deja en la conciencia del lector un sombrío pesimismo. "En Familia" (título idéntico al del drama posterior de F. Sánchez), es cuadro repugnante de un hogar criollo, donde la ociosidad, la ignorancia y el vicio conviven en pasiva abyección cotidiana; "Pájaro Bobo" describe el ambiente crapuloso y malevo de los suburbios de las poblaciones del interior, mezcla de garitos, burdeles, cafetines, bailongos, donde pernocta el parasitismo rural, y la gonorrea, la sífilis y otros males pudren los cuerpos desde la adolescencia; "Doña Mariquita" pinta la vida miserable de los rancheríos donde vegetan, en la haraganería, la suciedad y la promiscuidad sexual, gente inútil, y días y años pasan entre mates lavados y destempladas

milonguitas; "En las cuchillas" traza una escena de guerra civil cuya brutalidad y salvajismo corresponden a los cuadros de miseria, incuria y abyección de los tiempos de paz. "Ultima campaña" y "Por la causa" trasuntan el aspecto político de la vida rural, el uno en lo que respecta a las revoluciones (y a las relaciones de los caudillejos gauchescos con los doctores políticos de la ciudad), el otro a la farsa electoral organizada por el autoritarismo oficialista; pero ambos trasuntos pertenecen ya a una época superada en general por la evolución política del país. El otro aspecto, en cambio, es de vigencia real más permanente, ya que, aun cuando mucho se ha mejorado, las condiciones económico-sociales de la campaña, bajo el régimen del latifundio ganadero, parecen ser, en gran parte, las mismas.

En efecto, la ociosidad, el alcoholismo, la prostitución, el compadraje, el juego, la mendicidad, todos los males que aparecen al desnudo en los cuentos de Viana, hacen estragos en los rancheríos y en los suburbios. Un escritor verista del tipo de Viana, no podría trazar hoy un cuadro muy diferente de esa realidad. Pocos de los beneficios de la excelente legislación social implantada en la República, alcanzan al proletariado rural, y, sobre todo, en muy poco han cambiado las causas determinantes del mal, que está en la misma contextura del régimen ganaderil. Todo esto, sin embargo, atañe al aspecto social documentario de la obra de Viana; pero es claro que su primer valor no consiste en eso, sino en su arte de narrador, en su virtud para componer esas sombrías estampas, de tan recio dibujo como denso colorido. Y claro es que tiene también en su haber otros relatos, como "La vencedura" y "El ceibal" —ajenas a todo problema de orden social—, en las que todo el interés humano y estético se concentra en la poderosa emoción dramática del tema.

Sería casi innecesario advertir que aquella sombría realidad que Viana trasunta en sus relatos está lejos de ser toda la realidad del medio rural de su país. Es obvio que él sólo ha tomado, para su arte, una parte de ella, su parte sombría, de acuerdo con la tendencia más característica del naturalismo literario europeo, especialmente la zoliana; su negativo sólo nos da una imagen del mal, porque sólo es impresionado por ello; así, siendo real lo que trasunta, es sólo la mitad de lo real; pues ha de entenderse que, por encima de ella (o, mejor, al par de ella, que bien y mal andan

juntos en la vida), existe —entonces y siempre— la contraparte noble, la normalidad moral, el fruto sano, la sustancia donde arraigan y crecen aquellas virtudes humanas que son fundamento necesario de la conservación y desarrollo de las sociedades. De igual modo, adviértase que el objetivismo naturalista de su modalidad le veda internarse en las regiones profundas del alma humana —aun tratándose de almas simples y rudas—, el *mar tenebrarum* de la psicogeografía científica de su escuela, y sólo accesible a la conciencia intuicional. Pero esta observación, casi totalmente, así como, en gran parte, la anterior, alcanzan por igual a la narrativa realista común de toda América, de la cual Viana es, por cierto —así en sus virtudes como en sus defectos—, uno de los más netos representantes en su época.

Debe anotarse, empero, en lo que le es más singular, la observación ya indicada a su respecto en otro capítulo, en relación con esas fallas de su psicología narrativa. Junto a la exacta versión del medio y de los tipos, que es su mérito principal, hállanse en él demasiados rastros de teorías científicas (o pseudocientíficas), traídas para explicar los hechos, y, lo que es peor, a veces hasta intentar tesis psicofísicas. Los estudios de medicina que siguió el autor durante algún tiempo, sin llegar a terminar la carrera (pues la suya era la menos productiva, la de las letras) contribuyeron a fomentar en él ese cientificismo, por culpa de lo cual hallamos en su obra frecuentes expresiones propias de tratados o textos de psicología positivista al uso de entonces, enteramente impropias, desde luego, en el arte narrativo. En "Gurí", por ejemplo, no obstante ser uno de sus mejores relatos, ese vicio ha dejado algunos de sus más lamentables defectos; pero donde se acusa en toda su falsedad es en la hermosa novela "Gaucha", malogrando algunas de sus páginas. Debido a ello, Viana falla generalmente cuando entra a explicar la psicología de sus personajes y a razonar los hechos, resultando esta la parte irremediablemente caduca de su obra. La verdad interna de sus personajes hay que ir a buscarla en el relato mismo; son verdaderos sus tipos en tanto actúan, obran, hablan; dejan de serlo en cuanto el autor pretende analizarlos, explicarlos según su flaca ciencia libresca.

Viana es el escritor rioplatense de jerarquía que, respondiendo al procedimiento realista, empleó más el lenguaje gauchesco en sus relatos, cuyo dialogado es, por tanto, difícilmente comprensible

fuera del Plata, dificultando así, por ende, su difusión. Ya observamos que este empleo del regionalismo idiomático, si bien es, en parte, necesario para el carácter de la narración (pues los personajes no podrían hablar otro sin desvirtuarse) crea el problema literario de su limitación, sólo salvable, en cierto modo, por la parquedad del dialogado, cosa que Viana no siempre tiene en cuenta.

*

* *

La gran excepción al predominio de la temática campera en la narrativa uruguaya, desde fines del siglo XIX hasta casi mediados del XX —y dentro de lo más significativo, lo solo que podemos anotar, por razones de plan—, data precisamente de ese comienzo del siglo. Después de haber rendido tributo honorable al imperativo territorial en su novela "Beba", aparecida en el 94, poco antes de "Campo", de Viana, Carlos Reyles publica, en 1900, "La Raza de Caín". En ella, el escritor, vuelto de una intensa estada en Europa, intenta trasplantar al Uruguay las nuevas corrientes de la novela psicológica e intelectualista que Bourget, Huysmans, Barrés, Wilde, D'Annunzio y otros —discípulos *in partibus* del gran precursor Stendhal— culminan resonantemente, reaccionando contra el naturalismo objetivista de la escuela de Medán. Necesariamente, "La Raza de Caín" es entonces una novela de ciudad, pues sólo la ciudad puede admitir ese tipo de almas complicadas y esos problemas morales que se prestan para el análisis del psicologismo.

Forzoso es reconocer —y conviene anotarlo aquí, aunque ya se ha examinado el punto en otro capítulo— que, no obstante ciertos valores literarios significativos de esa novela, la psicología de Guzmán, su personaje principal, el *intelectual*, resulta doblemente artificiosa, fuera de la realidad del medio; y no en cuanto representante de una clase numerosa, que no sería exigible tratándose de un intelectual precisamente, sino de la minoría que puede clasificarse bajo ese rótulo, pues la tal clase, en tal época, en tal medio, no presenta los caracteres que se atribuyen a ese personaje; y como tipo raro, excepcional, el personaje ya no sirve a los efectos de la lección moral ejemplarizadora que el autor pretende en su preámbulo. En verdad, Reyles sólo hizo en Guzmán un trasplante exótico de la literatura europea fin de siglo, y

por tanto, en cuanto personaje representativo, en su ambiente, completamente falso. Y esto debe entenderse bien, pues el autor declara al principio, haber escrito un libro "doloroso pero necesario", suponiendo que contenga una severa advertencia contra los vicios del intelectualismo, encarnados en los dos colegas, Guzmán y Casio, morbosos y frustráneos engendros de su imaginación novelística, mayormente el primero, reiteración del protagonista de "El Extraño", la novelita d'annunziana publicada dos años antes, y a quienes presume dar aquella representación.

El "degollante y apestoso" protagonista de aquella novela corta, "última moda de París", al ya citado decir del viejo Valera —que motivó la famosa polémica con el autor—, reaparece aquí, en efecto, tal cual, pero visto al revés, traído nuevamente a cuento para enjuiciarlo en segunda instancia y condenarlo. El propio autor se ha vuelto contra él —y contra sí mismo—, por razón cuya peregrina causa se ha explicado ya en anterior volumen de esta Historia, al tratar de Reyles ensayista. Mas, si literario y ficticio era Guzmán en aquel relato *decadente*, el de "la sensibilidad fin de siglo", cuando su autor se complacía en él, mucho más lo es en el nuevo libro, bajo la luz del repudio y de la cruel lección moral que es su tesis.

En verdad, Guzmán no ha existido nunca como realidad humana en su medio, ni antes ni después del juicio, siendo mera ficción intelectual de su autor y adaptación puramente literaria de la novela europea. Ya sabemos que la intención de Reyles al escribir este "libro doloroso pero necesario" ha sido combatir al intelectualismo (y no sólo al *fin de siglo*, sino a todo, en sí) en nombre del buen realismo burgués, encarnado en la simpática (para él) familia de los Crocker, ricos hacendados, ante quienes el pervertido Guzmán y su menguado colega Casio, son vencidos; vencidos hasta el extremo de ir a parar con sus intelectualidades a la cárcel, por sendos envenenamientos de sus amadas; para lo cual el autor hace de ellos, no sólo abúlicos e inútiles, sino cobardes e innobles seres desposeídos de toda virtud, la cual se atribuye en cambio abundantemente a sus opuestos, los Crocker, gente normal y práctica, a quienes nos pone como ejemplo de salud moral. Debe señalarse, sin embargo, que, restándole a esa honorable y distinguida familia de terratenientes la parte de alta ejemplaridad humana que el autor pone en ella, para el servicio

de su tesis, los tipos están mejor trazados, siendo, desde luego, mucho más reales que los otros.

Además, que Guzmán, hastiado de todo, resentido contra todo, decida a su querida a morir, pero que, frente ya al cadáver de su víctima —su "vaso de tristeza" baudelaireano, su "gran taciturna"— no tenga valor para abocarse el arma suicida y quede sollozando de horror, es final de novela muy lógico y muy bello; pero que también su adláter Casio envenene a la mujer que pretende, en vísperas de su boda con otro Crocker (pues, muy cuerdamente ha preferido al mozo burgués y con fortuna), y que, en consecuencia, ambos colegas vayan a encontrarse en la cárcel, reos de sendos crímenes, ya es truculencia que descalabra ese final.

Pero "La Raza de Caín" y "El Extraño", son excepción como novelas de ciudad, en la narrativa de este autor, estanciero de profesión y fortuna, *gentleman-farmer*, que dicen los ingleses (aunque pase sus largas temporadas en Europa y especialmente en París). En 1916 reanuda el tema rural con su nueva novela "El Terruño", título que expresa su vuelta a la tierra, diosa literaria suprema de esta América, a la que ya había entregado su gran ofrenda, las recias primicias de su vocación (de su doble vocación de escritor y de hacendado) en "Beba" (1894). "Beba" no es estrictamente su primer libro, aunque sí su primer libro serio, válido, pues no es de tomar en cuenta su intento muy juvenil, casi adolescente, "Por la vida", confuso desahogo autobiográfico, cuyo eje es la desavenencia y rebeldía con su progenitor, el poderoso estanciero de cepa irlandesa cuya fortuna hereda.

"Beba" contiene, es cierto, demasiada carga de teoría agropecuaria, tal vez más de la que puede soportar sin fracaso una novela; pero así y todo es la más neta y completa representación novelística del tema de la estancia y la ganadería rioplatense, base de la vida económica y social de esta vasta región americana, Pampa inclusive, y principal factor determinante de los caracteres típicos de su existencia, el gauchesco ante todo. La narrativa rioplatense no había producido hasta entonces ninguna novela de esa entidad representativa, pues, las magníficas de Acevedo Díaz lo son de la épica guerrera, que es otro lado de la cosa; y el "Martín Fierro", obra suprema del motivo gauchesco, lo es de lo gauchesco en sí, pero no de la estancia, de la ganadería. Y tanto

más se acusa ese título, cuanto que Reyles no se limita en ella a una pintura ambiental, sino que encara su realidad como fenómeno sociológico primario en el proceso de evolución del país. Tito y Beba, los protagonistas, son tipos cultos, de ciudad, lo que permite al autor tratar el problema de la reforma de los sistemas de la primitiva ganadería "cimarrona" por otros, de técnicas civilizadas. Tito es el mismo Reyles, por su carácter y por sus empresas, y, aparte del argumento pasional entre ambos personajes, tío y sobrina, por cierto muy humano y de intenso interés novelesco, la obra trasunta la propia peripecia del autor en cuanto ganadero. Esa misma presencia del problema agropecuario refuerza la entidad representativa del libro, y sólo faltó al autor —para que no fuese objetable— haber equilibrado mejor su peso dentro de la función estrictamente narrativa del elemento. Mas ¿acaso su maestro Tolstoy no había dado el mal ejemplo, en "Ana Karenina", nada menos? ¿Quién soporta hoy (entonces, parece que se soportaba) las largas páginas cargadas de prédica humanitaria acerca del socialismo agrario en Rusia?

Ciertamente, "Beba" está muy lejos de ser una obra maestra en su género; peca de algunos graves defectos de forma, además de esa enorme sobrecarga del tema agropecuario que es su fondo; pueden señalársele hasta cursilerías retóricas en el estilo, en lo que tiene razón el crítico chileno Torres Rioseco ("Novelistas contemporáneos de América", 1939); menos verídicas nos parecen las objeciones de este profesor de literatura hispanoamericana en EE. UU. acerca de los caracteres de los personajes. Con sus virtudes y sus flaquezas, sus contradicciones, sus absurdos, todos muy humanos, tío y sobrina son de más real encarnadura que otros personajes novelescos de Reyles, en obras posteriores, las que, en cambio (si cabe compensación), están mejor escritas.

La tesis de "La Raza de Caín", tesis irreal, como decíamos, a pesar del realismo teorético del autor, se repite quince años después en "El Terruño", novela de ambiente rural, donde los términos antagónicos de ese pleito falsamente planteado están encarnados en el Dr. Temístocles Pérez y González, caricatura del intelectual universitario, y su suegra, la estanciera enérgica y sanchopancesca, aunque simpática, señora Mamagela, más pintoresca que real. Esta tesis favorita de Reyles falsea, como fácilmente se colige, el valor humano de ambas obras —sacrificados como están

los caracteres al tipo convencional concebido por el autor para sus fines dialécticos—, quedando de ellas, como válida, la vigorosa pintura de los cuadros de ambiente, en la que este escritor (como casi todos los hispanoamericanos, en tal género) ha acertado más que en la contextura de los personajes. Cuanto en ésta como en las otras obras de Reyles se refiere a la descripción de la vida de estancia, de sus tipos, paisajes, costumbres, episodios, es de excelente factura narrativa; y los capítulos verdaderamente buenos de "El Terruño", en cuanto relato, son aquellos aparte de su argumento mismo, y en los que sus personajes centrales no intervienen, episodios netamente gauchescos, tales como los del caudillo Pantaleón y el de Primitivo, ambos de antigua data, agregados a este libro con algunos retoques. Este Primitivo es el mismo de la primera de sus tres novelitas cortas "Academias", integradas, como sabemos, por "Sueño de Rapiña" y "El Extraño"; y el caudillo es el mismo de "Mansilla", un cuento de más o menos la misma época, y de los cuales dice Rodó, en el prólogo: "los oxidados bronces de un cantar de gesta". Reyles tiene costumbre de incorporar a sus novelas antiguos relatos suyos, modificándolos; tal ocurre también en "El Embrujo de Sevilla", cuyo antecedente es el cuento "Capricho de Goya", publicado en 1900 en "La Nación", de Buenos Aires, y por cierto una de sus mejores páginas. Ya vimos cómo "El Extraño" se transforma en "La Raza de Caín".

La nueva arremetida de Reyles contra el *homo intelectualis* ofrece la singularidad, un tanto desconcertante, de que el autor atribuye a su ridículo personaje, teorizador y discursivo —especie de quijotillo universitario versus la sanchopancesca matrona y hacendada, encarnación del sano buen sentido—, sus propias teorías y planes ruralistas, predicados por él en su opúsculo "El Ideal Nuevo" (1903), preconizando una Liga del Trabajo, la que luego, en 1915, se concreta en una Federación Rural. El autor parece querer devorarse a sí mismo, en su afán de caricaturizar a otros. Posteriormente, el novelista mejoró algo esta obra, en cuanto atañe a su forma, al menos, a su técnica, pues, en la nueva edición, hecha en España (1927), suprimió muchos largos pasajes discursivos que hacían pesada y difusa la primera.

En 1935, Reyles, ya viejo, da al público otra nueva novela de asunto gauchesco tradicional, "El Gaucho Florido", evocación de

la estancia "cimarrona", es decir, primitiva, que conoció en su adolescencia, allá por los comienzos de la tercera parte del siglo pasado. Unica obra suya exenta de tesis, es una serie de cuadros, de colorido y trazo bizarros, de la vida patriarcal y ruda del pastoreo, en un ambiente cargado de pasiones bravías y de sangrientas guerras civiles, que la lejanía del recuerdo llena de agreste sugestión, ya casi legendaria.

En cuanto a "El Embrujo de Sevilla" (1920), la más difundida novela del autor —y probablemente la mejor, en plano puramente artístico—, representa un fenómeno literario de otro orden, aparte. Novela de tema y carácter puramente españoles, es, con "La Gloria de Don Ramiro", ejemplo culminante de cierto movimiento psicológico hispanizante, atavismo de raíz colonial que suele producirse en los escritores americanos. En este caso, la consustanciación ancestral con lo español es tan íntima, que, opiniones de españoles mismos, tan decisivas e insobornables como la de Unamuno, han podido asegurar —como es notorio— que "El Embrujo" es la mejor novela sevillana. Pero debe reconocerse que la de Larreta tiene una justificación mayor. Trata de la España de nuestros orígenes americanos, la de la Conquista; y su héroe representativo, traído en la gran ola inmigratoria de aventureros del siglo XVI, viene a morir en tierras del Perú, envuelto en el perfume de santidad de la Rosa limeña. Así, mientras que la novela de Larreta trasciende a nuestra historia, se incorpora a la tradición de nuestro Continente, la de Reyles queda allá, en el marco de lo típico sevillano; y ello, sin contar con que España es algo o mucho más, y más profundo, y también otra cosa, que el flamenquismo y la tauromaquia que Reyles pinta y exalta —y aspira a convertir en predominantes de España toda—, aunque ellos sean, es verdad, elementos originales, integrantes de su carácter, de aguda sugestión estética.

En general, Reyles, en cuanto novelista, ha sido lo que no quiso ser, o lo que quiso superar, según su propio programa de "Academias", a fines del XIX, y que expresa en estas frases: "cuadros de género de exacta observación, magníficos paisajes, escenas ingeniosas, mucha luz y mucho carácter, un procedimiento grande y simple, que ha producido obras verdaderamente hermosas", en la narrativa hispana, a la que se refiere; pero que —completa Rodó en su crítica— "la mantiene privada de abis-

marse en las profundidades del sentir y el pensar"; no son, en fin, novelas del alma humana. Esto quiso ser Reyles: novelista de almas, pero no lo fue; si acaso pudo serlo, se lo impidió esa frustránea manía de la tesis, que sustituye a la verdad; su arte quedó en aquella maestría de la objetividad ambiental, como la mayoría de sus congéneres.

* * *

En Zabala Muniz, el tema gauchesco vuelve a adquirir cierta dimensión épica. Este autor ha dado hasta hoy tres novelas, que llama "Crónicas", en las que traza un amplio cuadro de la vida del campo, en su evolución a través de las épocas. "Crónica", de Muniz (1921), es la vida de un caudillo gaucho, evocada en los tiempos de las guerras civiles, hacia la segunda mitad del siglo pasado. En verdad, es una biografía novelesca, pues la figura que perfila es la de su propio abuelo, cerca del cual transcurrieron sus primeros años. Mezcla de recuerdos personales, de documentos de familia y de tradiciones de la comarca, la obra ofrece el valor de una indudable autenticidad histórica y estética, siendo la única que, dentro de la literatura uruguaya, da una evocación completa y fidedigna de esa época guerrera y de sus tipos de sugestiva gallardía. En el teatro, tenemos, correlativamente, el magnífico drama de Ernesto Herrera "El León Ciego" (1911), debiendo anotarse que, mientras éste es de marcada tendencia anticaudillesca, el de Zabala configura una apología moral del viejo caudillo. Ambas versiones logran su sentido, sin mengua de sus virtudes estéticas.

Ha de observarse a este respecto que, la figura de caudillo de la "Crónica" de Muniz, da el prototipo más en su ambiente histórico tradicional, en función de su época, la propiamente gauchesca, en el XIX; "El León Ciego" —la creación teatral de más entidad de aquel joven dramaturgo de talento intuitivo, muerto prematuramente en 1917— da, en cambio, esa figura, ya en época más cercana, en ambiente político-social más evolucionado hacia formas jurídicas, y ello explica, así la diferencia como la veracidad de ambas versiones. El autor de la "Crónica" dio también, en años posteriores, hacia el 40, una obra dramática, "Fausto Garay, un caudillo", en la que reaparece el personaje, llevado a escena

con el mismo sentido de severa exaltación moral y estética. Ambos autores son los que han tratado modernamente esa figura tan característica y representativa de su época, en el Plata, con mayor relieve y notoriedad, dejando aparte, desde luego, la antigua biografía genial de Sarmiento, que la da en dimensión trágica, y en otro —y mayor— escenario histórico.[1]

"Crónica de un Crimen" (1926) y "Crónica de la Reja" (1930), completan la trilogía. Estas dos novelas son de época contemporánea, y en ellas el autor vuelve a exponer un vasto cuadro de tipos y ambientes de la vida del campo, marcando el contraste entre su realidad actual, de arduos problemas sociales, con respecto a aquella su primeriza evocación del pasado heroico y patriarcal. En la primera de estas novelas se expone el proceso psicológico de un gaucho criminal, vinculado a las condiciones de la realidad sociológica de su ambiente, a los factores económicos y morales determinantes de la delincuencia en el medio rural; la obra es un acierto en ambos aspectos, que se funden en la unidad funcional de la obra.

Así ésta como las otras dos Crónicas, constituyen veraces estudios del medio territorial, al par que vívidas evocaciones de contenido humano. La denominación de "Crónicas", dada por el autor

[1] Para mejor juicio del lector, transcribimos conceptos acerca de "El León Ciego", contenidos en "Proceso Intelectual del Uruguay y Crítica de su Literatura". "La tragedia de la Guerra Civil, gauchesca, la pasión tradicional de la *divisa,* la caracterología del instinto guerrero, el culto bárbaro del coraje, encuentran en esta obra su expresión más cabal e intensa, animando una acción de dramaticidad escueta y sombría. A la verdad de los caracteres se aduna la recia emoción de sus escenas, lograda con una simplicidad y pureza de medios superior a casi todo lo que existía hasta entonces en el Teatro platense. La figura del viejo caudillo Gumersindo, el ya inválido, el León Ciego, está trazada con sobriedad y fuerza magistrales, y es de una entidad que lo acerca a las grandes páginas de la tragedia antigua, Edipo y el Rey Lear. Sólo podría comparársele —en el Plata— al viejo Zoilo, de "Barranca Abajo", la mejor creación dramática de Florencio Sánchez. Pero Herrerita no ha visto el fenómeno sólo en su faz estética emotiva; lo ha visto también en cuanto realidad social e histórica (en función del medio). Muestra con crudeza esa verdad de la historia política del país: los doctores de la ciudad, los dirigentes políticos de los partidos, utilizando el heroísmo guerrero del caudillo gaucho, y deshaciéndose de él cuando les es molesto a sus planes. Así este Gumersindo, como otros, que ha sido cruel, bárbaro, en la pelea, porque en esa escuela de sangre se ha formado, se ve, al fin, abandonado por los mismos doctores de su Partido, acusado de crímenes de guerra. Y no obstante el terrible desengaño, la pasión guerrera no muere en el viejo caudillo; es algo que lleva en la sangre, más fuerte que su rencor (y se inflama al anuncio de otra *patriada),* y revive, perpetuándose, en sus hijos, en su nieto..." (Ese período de las Guerras Civiles terminó en el Uruguay en 1904, con la muerte del último caudillo poderoso, Saravia, en la última de las batallas, Masoller.)

a estas narraciones, proviene de la materia históricamente verídica de todas ellas, ya que todas trasuntan hechos reales a los que el autor ha dado cabal forma novelesca, lo cual afirma su doble autenticidad de documento humano y de creación literaria. De la "Crónica de Muniz" ya apuntamos ser la vida del caudillo, abuelo del escritor; la "de un crimen" se basa, efectivamente, en un proceso famoso en los anales de la delincuencia, cuyo protagonista, "El Carancho" —un gaucho de sus pagos natales—, puede ser un prototipo de su clase; la "de la Reja", relata igualmente sucesos y personajes del conocimiento directo de su autor —algunos sus próximos parientes—, en su mayor parte evocados a través del recuerdo de su adolescencia. El cuadro general comprende la evolución del medio rural en el primer cuarto del siglo, pero incluyendo evocaciones arcaicas del XIX, semejantes a las de "Crónica de Muniz".

*
* *

El campo, siempre el campo, su paisaje, sus tipos, sus costumbres, sus problemas, es lo que da asimismo su jugosa materia, su fresco colorido al relato de Montiel Ballesteros. Este autor es, ante todo, cuentista. Aun cuando en su haber se anoten ensayos de novela grande, es en el cuento, en el relato corto, donde han logrado más sazonados frutos sus cualidades de observador, de pintor y de humorista socarrón. Empieza haciendo versos, caso frecuente; versos modernistas, rubendarianos, allá por el crepúsculo del modernismo en Hispanoamérica, durante la primera Guerra Mundial. Va a Italia con un cargo consular, y allí, precisamente, en lugar de ser captado por la poderosa sugestión de lo europeo, el gauchito, hijo de un mayoral de diligencia, siente despertarse en él, junto con la vocación de narrador, la pasión del "terruño". Allá escribe y publica: "Cuentos Uruguayos", "Alma Nuestra", "Rostros Pálidos" y otros volúmenes del mismo carácter, entre 1920 y 1925. Vuelto al país, prosigue su labor de cuentista, dando a la estampa, en años sucesivos, "Luz Mala", "Fábulas y Cuentos Populares", "Montevideo y su Cerro", "Gaucho Tierra" y otros. En "La Raza" y en "Castigo'e Dios", ha abordado la novela de mayores alcances. Como sus títulos lo indican, ambas son de asunto campero. Técnicamente, la segunda

es de realización superior a la primera, aun cuando ésta aventaje a aquélla en la ambición de esos alcances representativos.

"La Raza" aspiró a ser novela representativa de la evolución de la vida rural del Uruguay, de la transformación de las viejas virtudes y los viejos hábitos gauchescos por la acción modernizadora de las nuevas generaciones, planteando el conflicto dialéctico entre el tradicionalismo conservador de los padres y la inquietud renovadora de los hijos, idea que ya inspirara a Florencio Sánchez, en 1903, su drama primigenio, en parte malogrado por la tendencia ideológica, aunque sus cualidades teatrales sean excelentes. El plan es grande y "La Raza" podría haber sido una de las mejores novelas rioplatenses y americanas; pero ocurre precisamente que la tesis del autor pesa demasiado sobre la realidad viva de los caracteres y de la acción. desvirtuando también, en parte, su entidad novelística. Si allá, en el caso del dramaturgo, el hijo era un ideólogo anarquista y defendía la tesis del amor libre (entonces en auge), aquí es socialista (como el autor), y su humanidad se supedita en función de sus predicados teóricos. En "Castigo'e Dios" el autor ha dejado de lado todo preconcepto ideológico, toda tesis, proponiéndose sólo presentar caracteres y ambientes, desarrollar un conflicto trágico de almas, aunque de almas rudas y simples como son las de los hombres de campo, movidas por sus fuerzas pasionales y su conciencia religiosa primitiva. Aunque esta novela supera a la otra por su realización estética, es indudable que, en general, el cuentista aventaja en todo al novelista, por adaptarse mejor sus cualidades literarias al relato y al cuadro breves, que al desarrollo más complejo, vasto y sostenido del otro género.

*
* *

En los relatos de "Raza Ciega" (1928), Francisco Espínola, luego recio y hondo novelista de "Sombras sobre la Tierra" (1933), aparece trayendo un soplo de renovación —un *nuevo estremecimiento*— a la narrativa de carácter gauchesco. Trascendiendo en mucho la objetividad pictórica del tipismo y el modismo folklórico, va en busca de las almas de sus personajes, dotando de un sentido trágico a sus ficciones. Los relatos tienen una poderosa, concentrada, carga de electricidad dramática; sus tipos son nudos

de fuerzas elementales y sublimes, tal vez, a veces, más allá de lo cierto, por cuanto toman, en gran parte, el propio espíritu del autor, al pasar a través de él; son sus criaturas. Pero ni otros escritores ni él mismo han proseguido en esa dirección. Su novela posterior mantiene esa tesitura, esa intensidad, pero su mundo ya no es el gauchesco, aunque mantenga contactos ambientales con él; cuadro crudamente realista del prostíbulo suburbano, lo da iluminado, transfigurado por la luz interna de su caridad cristiana. La manera narrativa de Espínola se halla, sin embargo, esencialmente aparte de este sector literario que aquí anotamos, por lo cual se incluye su comentario en el capítulo siguiente.

El campo, siempre el campo, el tema territorial, la realidad gauchesca, es lo que hallamos, asimismo, substanciando los vigorosos relatos de Juan José Morosoli, en "Los albañiles de los Tapes" o en "Hombres y mujeres" (1938-44), en cuya contextura sobria se acusa el ahinco de ahondar intuitivamente en la humanidad de los tipos regionales; o en "La Carreta", "El Paisano Aguilar", "El Caballo y su sombra" (1825 al 50), de Enrique Amorim, autor también de mucha residencia y arraigo literario en la Argentina, donde le han valido nombradía sus novelas de hábil construcción, de ágil estilo, en las que se captan rasgos significativos del paisaje, los caracteres y los conflictos de tierra adentro; o en "Macadam", "Fronteras al Viento" y otras de Alfredo Gravina, donde los problemas sociales del medio rural aparecen francamente tratados con criterio marxista; o en ficciones de tendencia poemática, tales aquellas con que los poetas nativistas Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche —respectivamente— han llevado a la prosa narrativa los motivos y el estilo de sus libros de versos más notorios. De fecha algo anterior son "El hijo del león", "Cuentos del Río de la Plata", "El manantial" y otros (1920 al 30), de muy fiel trasunto realista, observación sagaz y rápido estilo del periodista hispano-uruguayo Vicente Salaverri. Así también en "El hermano lobo y otras prosas", libro de la mejor calidad literaria, del historiador, crítico, catedrático y parlamentario Gustavo Gallinal, pues, si bien en la última parte se narran la leyenda de San Francisco de Asís, y otros motivos religiosos, ecuménicos (de acuerdo con la posición católica del autor), en la segunda, la más original, se tratan, con gran dominio, temas de carácter gauchesco.

La narrativa campera llega todavía, en su fresca corriente nativa, nutrida por la vasta realidad del territorio, hasta escritores de más próxima promoción; a Serafín García y a García Sainz, por ejemplo, autores de tanto conocimiento de sus ambientes y personajes criollos como de flúida vena en el relato, acreditados en "En carne viva", "Barro y Sol", "Asfalto", "Aventuras de Juan el Zorro" del primero (de 1937 a 1944), o en "Tacuarí", "Salvaje", "El narrador gaucho", del segundo (de 1924 a 1945), conjuntos de cuentos que reflejan nuevas facetas, inéditas, representativas del motivo; o a Julio C. da Rosa, uno de los más jóvenes, y de los mejor dotados, autor de "Cuesta Arriba" (1953), quienes, entre otros, prosiguen manteniendo encendidos los viejos fogones, que no se sabe si han dado su último gran resplandor todavía.

Excepción, en cambio, a la temática rural, configuran dos o tres novelas de Vicente Carrera, escritor perteneciente a la promoción de principios del siglo, pero que recién publicó sus libros, muy maduro ya, entre 1937 y 40. "El cubil de los leones" es una serie de estampas, o, mejor, grabados al aguafuerte, del compadraje típico del suburbio montevideano, en su época de auge, a fines del XIX, con sus perfiles y ambientes de tanto carácter, tal vez lo mejor que se ha escrito sobre ese motivo. "Don Abelardo" y "Gracias al badajo", ambas de ambiente culto montevideano, no carecen de interés, pero son de menor sustancia original. Podría objetársele a este autor cierto engolamiento casticista en su prosa.

Fuera también del tema campero predominante se hallan, asimismo, las dos novelas publicadas hasta hoy por Manuel de Castro, "Historia de un pequeño funcionario", pintura exacta, en gris, del ambiente burocrático menor, con inclinación al humorismo; y "El Padre Samuel" (1937), donde el rasgo humorístico se define más agudamente, al narrar las andanzas de un buen cura español, de recia estampa y noble fondo, aunque algo pecador y no poco pintoresco, por estas tierras del sur de América, trazando en buena prosa, con donaire, sabrosas páginas que le emparentan con la picaresca; se diferencia de ésta, no obstante, por la poesía del recuerdo, que proviene de esas zonas tan fértiles de la infancia, vinculadas a la propia historia que narra por caminos filiales, autobiográficos.

Dionisio Trillo Pays, avanza en el plano psicológico, desde la

narración extensa en que aún predominan elementos realistas, biográficos y ambientales, tal, "Pompeyo Amargo" (1942), hacia el tipo de análisis más sutil que se ejerce en "Estas hojas no caen en Otoño" (1946). La primera ofrece, dentro de la producción platense, la originalidad de trazar la vida de un joven negro, desde su infancia humilde hasta su madurez, a través de un proceso minucioso de conciencia y desengaño del mundo, y de frustrada voluntad de abrirse paso en un medio social adverso, donde su raza, si bien en igualdad democrática ante la ley, se halla condicionada por ciertos prejuicios consuetudinarios, de origen colonial esclavista. En el segundo de los libros nombrados, los elementos realistas dejan campo a la intensificación de los análisis introspectivos, ya presentes en la primera, y en los que prima la valorización del matiz, perfilándose así en una distinta línea narrativa de índole proustiana. En "Río de Lanzas" (1947), Paulina Medeiros evoca, en cuadro de acertado carácter, escenas de las guerras gauchas de la época artiguista, motivo no cultivado desde la serie épica de Acevedo Díaz. En "Un Jardín para la Muerte" (1951), esta autora ha trazado luego otra vívida estampa, de ambiente rural, fronterizo, de época contemporánea, con muy certeros toques de intuición psicológica y un aire de poesía a través de su dimensión realista; este aire es ya clima absoluto en "Corazón de Agua" (1948), ficción netamente poética, fábula infantil de la Naturaleza.

*

* *

La novelística fundada en el tradicionalismo gauchesco, parecería necesariamente condenada a desaparecer. La evolución sociológica del medio rural, va transformando, mayormente a cada lustro, costumbres y caracteres, alejándonos de su primitiva tipificación gauchesca, convirtiendo al antiguo centauro nativo de la tradición en el simple paisano de hábitos semipuebleros; y la masa campesina en mayoría, ya es definida y considerada bajo el rótulo sociológico y marxista de "proletariado rural". La supremacía de la ciudad sobre el campo, de la "civilización" sobre la "barbarie", se opera con ritmo más rápido en el Plata que en todas las demás regiones de América Latina.

El Plata no tiene, como otros territorios del Continente, regio-

nes de difícil penetración al progreso: macizos de montañas, selvas densas y extensas, áridos desiertos; tampoco tiene poblaciones indígenas en grandes masas. Un clima templado en general, una composición étnica ligeramente mestiza, con predominio del blanco, han determinado que los elementos de la civilización, sus técnicas, hayan podido extenderse en casi todo su territorio, introduciendo sus modalidades en la vida rural. Los tentáculos de la ciudad —pues sus capitales, que han crecido hasta la macrocefalia, son absorbentes, "tentaculares", con respecto al territorio—, ferrocarriles, carreteras, ómnibus, camiones, aviones, máquinas, sus miembros mecánicos han ido abrazándolo hasta convertirlo en su apéndice. Los términos de la historia se han invertido; antes, durante el siglo XIX, la ciudad estaba dominada por el territorio; el gaucho, el caudillo, la "provincia", eran los órganos predominantes de su soberanía política y social; actualmente, el territorio es un órgano de la capital, dependiente de su patronazgo. La misma "estancia" tradicional se ha transformado en gran parte, culminando aquella lucha que Reyles nos pinta en su novela "Beba", con el triunfo de las técnicas agropecuarias sobre el arcaico pastoreo *cimarrón.*

Todavía quedan apartados rincones montaraces, donde el gauchismo tradicional mantiene encendidos los fogones de sus antiguas reciedumbres regionales; pero son más escasos cada día y se van apagando sin remedio. Toda nuestra tradición gauchesca ha de ser conjugada en pretérito; es sólo motivo de evocación. ¿Qué gauchismo resiste a una realidad donde la estancia es cruzada por automotores, donde en cada pueblo hay un cine con películas norteamericanas, y donde en cada "pulpería" (almacén de campaña), la radio trasmite durante todo el día noticias, discursos, comedias, anuncios y canciones cosmopolitas? El paisano actual, peón de estancias o trabajador de industrias rurales, que ha cambiado la bota por la alpargata, y usa *campera* estándar, de confección urbana, muy poco tiene ya de la estampa y del carácter de sus antecesores, los bravíos gauchos de los relatos heroicos; no es ni sombra de aquello. La realidad misma es la que va cerrando el ciclo de la novelística gauchesca, abierta en el siglo pasado por la epopeya de Acevedo Díaz y las narraciones de Hudson.

Tal vez Güiraldes cerró ese ciclo en la Argentina con "Don

Segundo Sombra". Aunque su bello libro no es, en modo alguno, una visión de la realidad social contemporánea, sino, por lo contrario, una evocación crepuscular del viejo gaucho de la tradición, ya un sobreviviente, esta misma evocación poemática, postrimera, tiene el sentido de una melancólica despedida. "Don Segundo Sombra" es la última encarnación de Martín Fierro, y el último gaucho de la literatura argentina. Después, ya sólo es literariamente justificable la narrativa de "La Maestra Rural", de Galves; los "Tres Relatos Porteños", de Arturo Cancela, o "La Ciudad junto al Río Inmóvil", de Eduardo Mallea.

Si en el Uruguay no ha sido cancelado todavía, literariamente, ese ciclo gauchesco, por lo menos ya parece haber archivado en la tradición aquella estancia "cimarrona", dejando lugar a la realidad pecuaria del campo actual, donde el gauchaje estético se ha ido transformando en el opaco "proletariado rural" de la sociología. En tal sentido, la última "Crónica" de Zabala Muniz, la de la Reja (1930), ofrece, en parte, el vasto cuadro de esa transformación rural visto desde el centro estratégico de observación de la "pulpería", ella también cambiada en simple almacén, por pérdida de sus rasgos antiguos a través de un largo período que abarca desde fines del siglo pasado.

Y si hemos dicho "en parte", y no totalmente, es atendiendo al hecho de que este autor, dominado por un entrañable cariño ancestral hacia lo paisano, tiende siempre a ensalzar poéticamente esa realidad, o, cuando menos, presentarla bajo una luz muy favorable, velando sus caracteres más crudos. Esta novela es, en cierto modo, en su espíritu, el alegato de un defensor del campo frente a la ciudad, no ya por resistencia a la evolución que determina el progreso, el proceso de civilización del medio rural, sino al contrario, como demostración de la adaptabilidad del paisano, del ex gaucho, a las normas y técnicas impuestas por la civilización que avanza desde la ciudad; y de sus virtudes para el trabajo y el orden. Y en cierto modo, es también una réplica a quienes han acusado al paisano de falta de aptitud suficiente para adaptarse a esas disciplinas de la civilización y a sus técnicas productivas.

Este último concepto es frecuente en la gente de la ciudad, mayormente en la de origen inmigratorio, y ha solido expresarse en artículos y polémicas. No deja de tener su asidero, aun cuando

la verdad, como casi siempre, está *in medio*, pues si por una parte es hecho cierto que, en general, existe cierta inadaptación en nuestro paisanaje para todo sistema de trabajo que no sea el meramente pastoril, es hecho no menos cierto, que las nuevas condiciones económicas del medio rural, determinadas por la técnica de la producción, dentro del régimen capitalista, son causantes —en gran parte— de esas formas de depresión humana que el proletariado del campo experimenta. Y he aquí —señalamos de paso— la gran novela social, que aún no ha aparecido, a pesar de ser novela de campo; de campo, sí, pero no ya gauchesca, sino postgauchesca. Y en ello está, tal vez, la razón de su demora; porque su índole entra ya en lo que llamaríamos el sentido del estilo de occidentalización.

El resto de la historia literaria de este país platense, en el género narrativo, durante estos últimos años, corresponde ya principalmente a otra etapa y a otro capítulo: los de las nuevas modalidades, de índole introspectiva y técnicas suprarrealistas, o, por lo menos, aquellas en que la subjetividad, los procesos anímicos, adquieren preponderancia virtual, unida al uso de innovaciones formales adecuadas a su finalidad. Así desde las ya aludidas "Raza Ciega", cuentos (1927) y "Sombras sobre la Tierra", novela (1937), de Francisco Espínola, en quien la temática de ambiente rural, en parte gauchesco, persiste, pero tratada en plano más profundo, en función de almas, por las que pasa un soplo dostoievskiano. Así en "El Caballo Perdido" o "Nadie encendía las lámparas" o "Las Hortensias", relatos de Felisberto Hernández (1940 al 50), psicólogo sutil, imaginativo y humorista; así en las novelas de Carlos María Ometti. "El Pozo", "Tierra de Nadie", "La vida breve" *(Id.)*, cuya dolorosa sensibilidad de lo real se da a través de procesos psicoanalíticos y formas narrativas complejas; así en "Esta mañana", "El último viaje", "Quién de nosotros". de Mario Benedetti (1949-53), de análisis espectral y técnicas refractivas; así en "La Sobreviviente", de Clara Silva (1951), expresión de la angustia existencial en medio a la crisis moral de la época en el seno de las capitales; así en algunos de los mismos ya reseñados en párrafos anteriores y otros todavía, de los cuales se tratará oportunamente. La de estos últimos escritores citados es narrativa esencialmente de ciudad, no sólo en el sentido de su ambientación, sino de su intrínseca psicología; tra-

sunta la fenomenalidad humana propia del clima de cultura, cuyo núcleo es la urbe. Muy poco o nada tienen ya que ver con el realismo territorial de intemperie, el cual, sin embargo, sigue teniendo paralelamente sus manifestaciones mayoritarias, siempre dentro de su carácter predominantemente objetivo y de tendencias sociales.

Hecho análogo se produce en la Argentina, donde, como veremos, aparece contemporáneamente una generación de cuentistas y novelistas de igual índole introspectiva, así como de temática típicamente urbana y de estructuras técnicas complejas; tales, Roberto Arlt, Eduardo Mallea, Jorge L. Borges, Ernesto Sábato, Norah Lange, L. Marechal, Estela Canto, Bioy Masares, Luisa Sofovich y otros; formas estas vinculadas, en ambas bandas, a las más avanzadas tendencias de la evolución de la narrativa occidental de este siglo, hallando —por afinidad— campo de cultivo propicio en el cosmopolitismo y la tecnificación *tentaculares* de las capitales platenses.

*

* *

Del vastísimo panorama novelístico hispanoamericano de este siglo —vastísimo en extensión, en proliferación, pero todo él agrupado en torno a algunos centros temáticos que se reiteran y ramifican como ejemplares diversamente individuales de la misma especie—, a través del cual se da una visión interna de los grandes problemas sociales que plantea a la conciencia del escritor el cuadro de su realidad histórica —y del que sólo hemos dado en estos apuntes algunos de los rasgos principales—, uno de los más significativos es el que se refiere concretamente al fenómeno político —e impolítico—; es decir, al estado de subversión institucional en que se debate la mayoría de las repúblicas, y cuya forma típica y casi general es la tiranía, de carácter militar casi siempre, y ya sea francamente ejercida por alguno de los jefes más dominantes del ejército, tras un motín que echa abajo al gobierno constitucional efímero, ya sea operando farsaicamente tras las formalidades de un régimen pseudoconstitucional. En todos los casos, dependiendo el gobierno, no del funcionamiento regular de las normas jurídicas, sino de la posesión violenta del poder por un golpe de fuerza, revolución o cuartelazo, toda situa-

ción es una constante pugna subrepticia de las facciones por esa posesión, con su forzosa secuela de destierros, encarcelamientos, estados de sitio, embargo de todos los derechos y libertades públicas, empezando por la de prensa, que es la más peligrosa. Y el estado de subversión moral que es consecuencia —y factor a la vez— de ese estado de subversión política, manifestándose frondosamente en las formas del servilismo oficialista, que avasalla y corrompe gran parte de la burguesía; y abajo, un populacho ignaro y miserable, soportando pasivamente el despotismo o sirviéndole de comparsa multitudinaria; y el espectáculo frecuente de las muchedumbres vitoreando en las plazas públicas al astuto —y a veces brutal— generalote, el pecho cubierto de bandas y medallas, asomando al balcón del palacio presidencial, rodeado de su canallesca y pintoresca cohorte de cómplices, adulones y guardaespaldas. Y en tanto, sus enemigos, sus rivales, o los dirigentes de partidos opositores, tramando en la sombra la revolución que ha de derrocarlo, un eslabón más de los tantos en esa interminable serie de cesarismos policiales (porque una férrea máquina policial es el quid necesario del sistema). Y detrás aún de todo ello, los grandes negociados secretos enriqueciendo al dictador y a sus paniaguados, las hipotecas de la riqueza nacional —y del trabajo de su pueblo— a poderosas empresas extranjeras, al servicio de los asaltantes del poder (y, recíprocamente, por supuesto), los asaltantes al servicio de los intereses del "imperialismo". Todo esto, que se esboza en lenguaje un poco panfletario muy de acuerdo con el tema y su narrativa, es lo que sustancia buen número de novelas contemporáneas, sobre todo en la parte del Caribe y Centroamérica, de las cuales, una de las más recientes y notorias es "El Sr. Presidente", del guatemalteco Miguel Angel Asturias. En lo dicho está implícito su argumento.

Ya en la narrativa venezolana, hemos visto cuánto tiempo y espacio ocupa el tema de la tiranía, reflejo del mal que la patria del Libertador ha padecido, tal vez más que otras, desde su independencia, llenando de su horror y su ira las páginas de Blanco Fombona, Pocaterra y otros de sus más importantes escritores. Es, sin embargo, en la novela de Asturias donde el motivo alcanza su forma más artística. La novela es, ante todo, una pintura, un gran cuadro de figuras y ambientes, donde parecería que el autor se ha propuesto sólo eso: recrear con criterio predominantemente

literario una realidad a la vez infame y ridícula, con toda su original riqueza de colorido y sus caracteres brutales, que llegan al grotesco; sin ser precisamente una sátira, tiene los rasgos de una farsa tragicómica. La lección moral que se desprende de los hechos es indirecta; la condenación está implícita, lo que, ciertamente, favorece la virtualidad novelesca. No se dice, tampoco, que el teatro de la acción sea Guatemala; eso no importa; lo mismo podría ser cualquiera otra de las repúblicas de esa zona continental, pues idéntica realidad comprende a todas, siendo casi idénticos los caracteres del ambiente físico y humano.

Casi imposible es referirse a este tema novelesco, sin tener presente al "Tirano Banderas", en que Valle Inclán esperpentizó a su modo esa realidad, ya de por sí tan propicia a ello, que ella misma, casi sin esfuerzo, se convierte en grotesca entre las manos del escritor. Claro que la novela del español está más cerca de la caricatura que del retrato, pues, como cuadra al género, estilización grotesca del motivo, que él mismo definió en "Luces de Bohemia", como *deformación* de la realidad *en un espejo cóncavo*, usó y abusó de lo burlesco, siendo, empero, innegable, que la caricatura da también, y a veces mejor que el retrato mismo, el carácter y el sentido de lo representado.

La novela de Asturias no tiene intención burlesca; no podía tenerla, porque no es un espectador literario de algo que no le afecta, como el español, sino que está moralmente comprometido en ello, está manejando su propia realidad nativa, una materia humana dolorosa y de responsabilidad histórica, además de la artística. Pero, aun cuando su fondo sea terriblemente serio, el escritor ha tratado el tema en forma de mayor preocupación estética que sus antecesores, los simplemente realistas.

Así su prosa descriptiva, predominantemente metafórica —cuyo antecedente poemático está en sus "Leyendas Guatemaltecas"—, como la tendencia a la estilización en el trazado de sus personajes, acercan en mucho su manera al impresionismo. Ello no es óbice a la amarga lección que se desprende de su trasunto. "Hombres de Maíz" (1949), "Viento Fuerte" (1950), "El Papa Verde" (1954), y otras, novelas y cuentos de este autor, amplían y ahincan el panorama de la vida centroamericana, ya más dentro del regionalismo rural. Los dos títulos últimamente anotados, que forman parte de una trilogía —a completarse, según el plan anun-

ciado, con "Los ojos de los enterrados", no aparecida aún a tiempo de cerrar este Indice—, asocian a sus elementos netamente realistas, característicos, ambientales, otros de ficción ideal; tal es la presencia central protagonística de personajes como Lester Stoner y su mujer Lelland Foster, quienes, animados por una alta solidaridad humanitaria, procuran fundar en las tierras que el novelista llama irónicamente "Centroparaisoamérica", vastas plantaciones donde, en vez de explotarse en beneficio de capitalistas el trabajo del paria indígena, se implante una especie de utopía agraria colectiva. Frente a tal proyecto idealista aparece, en dialéctica viva, Mr. Thompson, el Papa Verde de su segunda novela de la serie, encarnación del capitalismo absorbente y, como tal, también con mucho de simbólico. Su manera impresionista insiste en esas pinturas de fuerte colorido regional, si bien con mayor declive hacia los graves problemas sociales que se imponen en primer plano al interés del lector, como se han impuesto al del autor al concebirlas; pero sin detrimento —o poco detrimento— del esfuerzo de creación literaria.

Los dos problemas fundamentales que aparecen planteados a la conciencia de intelectuales y políticos en aquella región: la miserable condición del proletariado indígena bajo el régimen del feudalismo terrateniente, y el imperialismo ejercido sobre la vida político-económica del país por las grandes empresas concesionarias extranjeras (yanquis, principalmente: "United Fruit" y otras), aparecen en esos libros crudamente testimoniados. Como la mayoría de los novelistas americanos, el autor no es sólo un narrador, es también un luchador por la causa de la reconstrucción social y política de su patria. Y tal es el sentido que podríamos llamar inmediato de la obra. Pero hay también en ella un trasfondo de ancestralidad racial que le da cierta profundidad y misterio: la consustancialidad e identificación del hombre indígena con la tierra y sus mitos arcaicos, la supervivencia en él, en su subconsciencia caracterizante, de una oscura regresión mística a sus teogonías telúricas primitivas, a sus magias naturalistas, por lo cual el maíz asume la significación de un don sagrado, tal como para sus antepasados remotos —los arquitectos y sacerdotes de Copán y Palenke—, y símbolo de reivindicación futura. Por tal carácter, estas novelas de Asturias se incorporan también, en parte, al gran sector de la narrativa indigenista.

Capítulo Quinto

EL MODERNISMO EN LA NARRATIVA

I. El modernismo en la poesía y en la narrativa; diferencias de difusión y arraigo. Taine y su teoría del medio. El exotismo en el relato. "El Extraño" y "La Raza de Caín" de Reyles. Influjos d'annunzianos, barresianos y otros análogos. "Dionisos", "La tristeza voluptuosa", de C. Dominici, y otros productos similares. Los cuentos de "Azul". Rubén Darío, Gautier, Mendés y otros franceses. El "galicismo mental" en la prosa americana de fines del XIX. Martí y Lugones. Una autocrítica testimonial de Darío. "La Guerra Gaucha", de Lugones. Adaptación del modernismo a la temática americana. II. "La Gloria de Don Ramiro" de Enrique Larreta. Intuición y erudición históricas. Identificación entre la individualidad del autor y la obra. La verdad en la historia y en la novela. La España de Felipe II. La gran pintura española de la época. El casticismo arcaizante del estilo. El modernismo en Larreta. La España de Don Ramiro y la esencial. La herencia de la Conquista. En el museo de Chapultepec. Reverso de la medalla; el por qué del fracaso de Larreta en "Zogoibí" y demás obras de ambiente argentino. Hispanomanía. "A orillas del Ebro" y otras equivocaciones. III. Los ironistas. Anatole France y su prestigio literario en los primeros lustros del XIX. La sátira y la ironía. Obras de Alberto Gerchunoff, Arturo Cancela, Méndez Calzada, Martín Aldao, etc. Filiación modernista. Otros ironistas americanos. IV. Personalidad y obra singulares de Horacio Quiroga. El cuento fantástico. Quiroga y Poe. Quiroga y el modernismo. Un precursor. De Buenos Aires a las Misiones. La cuarta dimensión y lo mágico en el relato. El arte del cuento. Artificio e intuición. Un lector de papeles científicos. Quiroga y Kipling. El academismo y la prosa en Quiroga.

I

Comprobar el carácter fundamentalmente realista —objetivista— de la narrativa hispanoamericana, desde el romanticismo hasta nuestros días, con sólo raras islas de excepción, es ya explicar, en cierto modo, el fenómeno correlativo: que las modalidades narrativas europeas posteriores al realismo (psicologismo, esteticismo, intuicionismo y otras, por así nombrarlas, que el nombre es lo de menos) [1] no se hayan aclimatado en la literatura de este lado del Océano. Tales corrientes, *post* y *anti* realistas, representadas por Huysmans, Borget, Barrés, Wilde, D'Annunzio, hacia el 1900, como más tarde otras, por Proust, Joyce, Kafka, Dos Passos,

[1] ...cuando no es lo de más, válganos la prudencia, pues los nombres suelen también suplantar a la cosa y ser vulgarmente manejados como si fueran definiciones, en cuyo caso son factores de confusión mental; así no sea.

etcétera (éstas de más segura consistencia y duración que aquéllas), aunque de aquéllas y de su época se trata más ahora, si bien hallaron profunda y vasta repercusión en sus equivalencias poéticas del modernismo y postmodernismo, en la novela no la hallaron; su resonancia fue de ámbito restringido y efímero.

Aquí tenemos que recurrir otra vez a Taine; su teoría del medio es imprescindible para la explicación del hecho. Esas escuelas son plantas de invernáculo literario en estas tierras; precisamente en estas tierras de tan ruda y poderosa intemperie telúrica, su vida exótica se frustra pronto en la artificiosa aventura de adaptación a un medio adverso, sin llegar a dar los frutos que logran en otro plano, el de la poesía, por razón ya anotada; pero que es conveniente recordar, a fin de que no se nos achaque criterio contradictorio, pues poesía y narración están en distintas posiciones, subjetiva la una, objetiva la otra, siendo natural que la lírica pueda moverse en su propio clima de subjetividad estética; no así la novela, que ha de moverse en el clima de la realidad ambiental, so pena de no ser novela o cuento sino fantasía caprichosa, peor que eso, reflejo libresco, que tal es, casi siempre, al fin de cuentas, su pobre realidad.

La lírica puede vivir, hasta cierto punto, en el exotismo del motivo y del carácter —aunque es mejor que no lo haga—, y se justifica siempre que el arte supere esa condición (como en Darío o en Herrera y Reissig); pero la ficción narrativa no, porque su ley es otra.

Ejemplo de ello es, asimismo, y en modalidad ya distinta a la del esteticismo de "Azul", que comentábamos, la que intenta Carlos Reyles, en el Plata, al volver de su primer viaje a París, hacia el 1897, y a la cual ya aludimos en otro lugar. Sabemos que, después de haber dado, poco antes (y antes del viaje a la Meca) su primer novela "Beba", de fuerte realismo territorial y caracterológico, más bien al modo de Galdós que de los franceses, se siente sugestionado por el "decadentismo" finisecular que florece —allí planta natural del medio— a orillas del Sena; y publica la novela corta "El Extraño", cuyo protagonista es un tipo "detraqué", a la manera del Des Esseintes de "A Rebours"; y la precede de un prólogo a modo de proclama literaria y programa de la nueva escuela que aspira a renovar el género narrativo en el Plata. Y habla en él de "los estremecimientos e inquietudes de

la sensibilidad" *fin de siglo*, de "los latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado"; y de otras cosas ajenas a la realidad social y espiritual de su país.

Pero he aquí que ese personaje importado de los centros de cultivo intelectual más refinados de Europa, resulta, efectivamente, *extraño* en absoluto a la vida americana. El mal "fin de siglo" que padece Guzmán, su intelectualismo mórbido, su nihilismo moral, su perversión neurótica, no son más que postizos librescos, sin pactos ni arraigo posible en el medio social en que aparece, ficción sólo existente en el invernáculo literario de su libro. El entonces árbitro de la crítica española, don Juan Valera, está en razón al decir de esa pequeña novela que es "la última moda de París". Conviene tener en cuenta que esa modalidad tampoco se había aclimatado en España por ese tiempo, aunque sí, en algo, lo haría poco después, con las "Sonatas", un tanto d'annunzianas, de Valle Inclán, aunque muy adaptadas a lo español, lo que no ocurría en el caso de "El Extraño", cuyo galicismo es demasiado patente. El mismo Reyles, reaccionando contra esa sugestión literaria de la víspera, publica tres años después "La Raza de Caín", novela grande, negación de "El Extraño", pues toma al mismo personaje para hacer el proceso y condena de su enfermedad moral. Las tendencias realistas, en su doble sentido, literario y filosófico, recobran su imperio, arrasando la floración artificial del "decadentismo"; y Guzmán, derrotado, desaparece, para dejar el sitio a la triunfante familia alto-burguesa y agropecuaria de los Crocker.

Adviértase que la tendencia literaria esteticista, no hallando, al parecer, en la vida americana, mucho argumento válido para sus ficciones (sólo "el gran Moctezuma de la silla de oro", había dicho Darío. . .), busca el exotismo del tema. Así Pedro César Dominici, escritor venezolano adscripto a tal modalidad, con gran influjo d'annunziano, pierrelousiano, etc., trata en su más famosa novela, de estilo parnasiano desde luego, motivos de la antigüedad griega; tal "Dionisos" (1906), cuya prosa y cuya edición se parecen, como hermanas gemelas, a "Afrodita". Otro libro suyo, anterior, de este mismo jaez, "La tristeza voluptuosa" (1899), que se desarrolla en el medio de la colonia sudamericana intelectual en el París del Barrio Latino (aquel París de Rubén Darío), guarda un mayor interés que su posterior, por ser, en cierto modo,

documento histórico, de la historia intelectual sudamericana, ya que trasunta el estado de espíritu de esa generación, esteticista, captada en el centro mismo de su mundo, en su metrópoli; claro que no lo hace con ningún sentido crítico, sino ingenuamente, pues él mismo, el autor, forma parte de la farándula y su libro está todo imbuido de esa psicología; pero ello mismo es lo que le hace, hoy, interesante como documento.

En "El Cóndor" (1925), Dominici, fiel a la estética del modernismo, en cuanto concierne al tema americano, declarada por Darío en el Liminar de "Prosas Profanas" y ratificada por Rodó en su famosa crítica de ese libro, prólogo de la edición parisiense de Bouret, busca americanidad en el tema suntuoso y remoto de los imperios precolombinos, "la silla de oro", que en este caso se transporta a los Andes de los Incas, trono aún más áureo que aquél. Aunque ya un tanto viciosamente anacrónica a esa altura del siglo, su modalidad parnasiana y decorativa, "El Cóndor" se incorpora a la bibliografía válida de la novela, en virtud de su tema americano (lo que no ocurre con "Dionisos", que es puramente pieza de museo literario) siendo un espécimen del modernismo en el tratamiento de esos temas, o, mejor, la mejor versión modernista del tema incaico en la novela.

Diplomático de carrera, desde su juventud, las novelas de este autor aparecen en puntos distantes. Fundador de "Cosmópolis", la revista que, hacia el 95, introduce en Venezuela el modernismo, empieza desde esa fecha su vida de dorado cosmopolitismo, como Cónsul o Ministro de su país, en París, Roma, Madrid, Londres, Buenos Aires, durante medio siglo. "Ideas e impresiones", su primer libro juvenil, se publica en París, en 1897; como, asimismo, en años sucesivos, sus novelas "La Tristeza Voluptuosa" (1899), "El Triunfo del Ideal" (muy d'annunziana, que ocurre en un palacio italiano del Renacimiento), "Dionisos" (1901) y otros impresos menores, tales "De Lutecia" o "Libro Apolíneo", series de páginas de *croniqueur*, al modo de Gómez Carrillo, Ugarte, García Calderón, y otros congéneres de la época. En Buenos Aires aparecen "El Cóndor" y "Tronos Vacantes", libro éste de crítica sobre escritores americanos (1923).

Débese anotar en su honor, que, ni su cosmopolitismo diplomático, ni su esteticismo literario, impidieron que fuese también, en su hora, un luchador de pluma (ya que no de espada) contra

alguno de los más ominosos regímenes de despotismo militar habidos en su patria. De 1905 a 1910 publicó en París la revista "Venezuela", dedicada a combatir la satrapía del general Cipriano Castro, como así también sus opúsculos, violentamente panfletarios, "Un sátrapa" y "El mono trágico". Sin embargo, durante la subsiguiente época del *gomezalato,* aquietados sus arrestos de combatiente, se avino con el despotismo, desempeñando sus tranquilos cargos diplomáticos en Europa y América. Así como se hace constar aquello se hace contar esto; y a otros "la ardua sentencia", que no queremos imitar a nuestro ilustre colega don Luis Alberto Sánchez, en eso de convertir la historia literaria en juicio político.

A esta misma promoción estética de Dominici corresponden otros relatos, tales como "La Reina del Rapa-Nui", del chileno Pedro Prado, aparecida en 1914, autor que más tarde escribiera una admirable novela de carácter nacional, "Un juez Rural", de un fuerte realismo. Rapa-Nui es el nombre indígena de la isla de Pascua, pero el relato es de tipo fantástico-esteticista, más decorativo que poemático. Y otros, menos notables, que omitimos por razones de espacio, para ocuparnos de "Azul", la primicia rubendariana que, con los "Cuentos Frágiles" de Gutiérrez Nájera, signa la promoción modernista en el género.

II

Si "Azul" ha quedado como un jalón en la historia de la literatura hispanoamericana, no es, ciertamente, ni por el interés en sí de sus cuentos, donde la influencia gálica de Gautier y de Mendés, mayormente del segundo (aunque es el que menos vale), aparece demasiado evidente, embargando toda posible originalidad; ni es, tampoco, por el influjo que el libro haya podido ejercer sobre esa forma de la narrativa misma, el cuento. Tan grande como fue el influjo de Darío en la poesía, fue poco en el relato. Los cuentos de "Azul" tienen muy escasa repercusión en el género y, en todo caso, esta misma carece de muestras importantes.

La influencia que se percibe en ese género y en esa modalidad de época, proviene directamente de europeos como D'Annunzio, Barrés, Pierre Louis, ya posteriores a los modelos de "Azul". Por

otra parte, nada mayormente significativo y digno de mención se produce en esa modalidad, fuera de los propios cuentos de Darío, que quedan como ejemplos aislados en el conjunto de la bibliografía a que corresponden. El influjo del libro se ejerce de un modo general sobre el estilo literario de la nueva generación de la época, sobre formas de la prosa modernista; es un influjo verbal, como que en él comienza el famoso "galicismo mental" que denunciara el viejo Valera, con su olfato de guardián español, dando el nombre a la cosa. Ello vale decir que su influjo no se ejerce sobre la temática ni sobre la técnica, sino sobre las modalidades estéticas del lenguaje; aunque, en verdad, la gran influencia literaria de Darío se formaliza a partir de "Prosas Profanas", por cuanto se manifiesta muy mayormente en la lírica, si bien no puede negarse que, en grado mucho menor, se ejerce también en la prosa. Mas la influencia galicista en la prosa no proviene sólo, ni tanto, de Darío mismo, aunque él la haya iniciado en sus cuentos, como del contacto directo de los prosistas hispanoamericanos de fines del XIX con los escritores franceses, cuyo magisterio intelectual es predominante. Tenemos el ejemplo de Rodó, y de otros de su promoción, a los que suele llamarse "arielistas", a través de quien, y de quienes, Renán, Guyau, Taine, Saint-Victor han introducido en la sintaxis castellana el gusto francés, el cual no significa un progreso como se creía entonces, sino sólo una modalidad acordada al estado de espíritu de la época; del mismo modo, el lenguaje típico del modernismo —también de origen gálico— no fue una incorporación permanente al idioma literario de América, sino sólo una modalidad de escuela, de auge temporal, más tarde archivado. En ambos casos se ha comprendido luego que el criterio de la insuficiencia del español como lengua moderna —su pesadez, su dureza, su énfasis, y demás caracteres negativos que entonces se le atribuían— resultaba tal, en relación con el susodicho "galicismo mental" de esa generación y con los caracteres de la literatura que profesaban. Se trataba de una adaptación de lo francés a lo español, o viceversa. Mas pasada esa época, esa modalidad, esa influencia, se ha comprendido que el castellano posee en sí mismo todas las virtudes estéticas necesarias para la expresión del espíritu, en prosa o en verso, aun del sumo refinamiento, sea éste ornamental o interior, si bien no del tipo del refinamiento

aquel propio del esteticismo modernista, que era de índole francés y requería, por supuesto, el galicismo estilístico.

De lo muy lejos que estamos hoy de esa época literaria, de su estado de espíritu galicista, puede dar testimonio la opinión de Lugones, cuando afirma que "todavía Martí escribía una prosa académica". Hoy creemos que Martí escribía una de las prosas mejores que pueden escribirse en nuestro idioma, y es probable que la prefiramos a la de Lugones, o, por lo menos, que estemos más acordes con ella. El mismo Darío, confiesa en carta a Unamuno, de 1899 (pero publicada en "La Nación" de Buenos Aires en mayo 10 de 1916): "Le confesaré, desde luego, que no me creo escritor americano. Esto lo he demostrado en cierto artículo que me vi forzado a escribir cuando Groussac me honró con una crítica." Tal confesión nos releva de todo otro argumento, en lo que respecta a la posición de Darío y de "Azul" en la narrativa americana, tanto más cuando es claro que Darío da a esa clasificación un sentido temático; su cosmopolitismo es una actitud perfectamente voluntaria y proclamada. La influencia en él de los escritores franceses de la segunda mitad del siglo, y especialmente de la promoción parnasiana —lo que Rodó llama en "El que Vendrá", "la caravana de la Decadencia"—, es consciente y asumida. La presencia dominante de Gautier y de Catule Mendés en la prosa de "Azul", a que ya aludimos, es, no sólo evidente, sino declarada; aunque tampoco Hugo, el primer maestro, esté ausente, porque Darío consigue llevarse consigo al prado modernista a su tonante abuelo de la barba florida. Mas pongamos punto final aquí a estas observaciones idiomáticas para no desviarnos del tema en cuestión, que es el de la narrativa. Ese punto ha sido tratado más ampliamente en el tomo de esta serie sobre el Ensayo.

En el estudio preliminar que el crítico Raymundo Lida ha escrito para la primera edición de "Cuentos Completos de Rubén Darío", recopilación anotada de otro joven crítico mexicano, E. Mejía Sánchez (1950), después de señalar el carácter fantasista y semilírico de los cuentos de "Azul", "Cuentos de poeta", así como de otros muchos relatos de fechas posteriores, con que persistentemente diletantizó el gran artífice, todos reunidos en ese volumen, concreta algunas (de las muchas) reminiscencias de motivos e imágenes que contienen, casi todas de procedencia francesa ("Le Satyre" de Hugo, por ejemplo, fuente de "El Sátiro Sordo",

así como otras de Gautier, etc.), comprobando el carácter cosmopolita de sus temas. Este ensayo de cosmopolitismo narrativo queda casi único en América; pues la narrativa ha permanecido fiel, aun entonces, salvo excepciones no mayormente estimables, al imperativo de la temática americana, imperativo cuya razón está en la autenticidad de la sustancia.

Mas ¿para qué citas de la crítica, aunque sea muy sapiente, si el propio Darío, tan consciente de su arte, reconoce y declara su filiación? Refiriéndose a "Azul" dice en su autobiografía: "¿Cuál fue el origen de la novedad? Mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso; pues, a la sazón, la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia. Fue Cátulo Mendes mi verdadero iniciador. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía de las comprendidas en el "Parnase Contemporaine", fueron para mí una revelación. Luego vendrían otras anteriores y mayores; Gautier, el Flaubert de "Las Tentaciones de San Antonio", Paul de Saint Victor, etc. Ciertas notas heterodoxas las explican ciertas lecturas. En cuanto al estilo, era la época en que predominaba la afición por la escritura artística y el diletantismo elegante." En el cuento "El Rey Burgués", creo reconocer la influencia de Daudet; en "El Sátiro Sordo", el procedimiento es más o menos mendesiano, pero se impone el recuerdo de Hugo y de Flaubert. En "La Ninfa", los modelos o son los cuentos parisienses de Mendes, de Armand Silvestre, de Mezeroi, con el aditamento de que el medio, el argumento, los detalles, el tono, son de la vida de París, de la literatura de París. En "El Fardo" triunfa la entonces en auge escuela materialista; acababa de conocer algunas obras de Zola y el reflejo fue inmediato; mas no correspondiendo tal modo a mi temperamento y a mi fantasía, no volví a incurrir en tales desvaríos. En "Velo de la Reina Mab", el deslumbramiento shakesperiano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la trasposición musical..." Esta larga transcripción autocrítica, más larga de lo acostumbrado, es necesaria a esta nota, pues pone terminantemente en claro y en su punto la posición de "Azul" dentro de la narrativa hispanoamericana de la época.

El cosmopolitismo temático y estilístico del libro —libresco, como, necesariamente, lo es todo cosmopolitismo literario, consis-

tiendo en ello su flaqueza, su vicio— es, lo mismo que el galicismo de la prosa, una modalidad de escuela, de época —aquí como en Francia—, cultivado por Darío como característica de su arte, y sólo aplicable, desde luego, a ese tipo de cuento fantasista (no confundir con *fantástico,* al modo de Quiroga), alegórico, poemático, que él hace suyo. No puede reprochársele, aunque sí hubiera sido de reprobar su influencia en la narrativa americana, lo que felizmente no ocurrió, pues el cosmopolitismo literario privaría —hubiera privado— de su única originalidad, es decir, autenticidad, a la novela y el cuento hispanoamericanos, ya que —como se ha anotado en otras páginas de este libro— la narrativa hispanoamericana es original sólo por sus temas que son americanos, pero no por sus procedimientos. En el caso del cosmopolitismo carecería de ambas propiedades, y, por ende, de toda entidad. Los cuentos de "Azul" quedan en la historia de la narrativa americana como un caso singular, con su significación propia. No se escribieron otros de esta calidad, dentro de su manera, y aun en ella, de calidad menor se escribieron pocos, pues la temática continental siguió imperando, de lo que puede ser ejemplo "Raza de Bronce", de Arguedas, que aun cuando muestra en su manera influencias de estética "modernista", trasunta uno de los más fundamentales motivos de la realidad geohumana de América: el del indio, el de la cordillera.

Si la influencia francesa ha sido preponderante, como sabemos, en la narrativa hispanoamericana, así del XIX como del XX, de Chateaubriand a Anatole France, pasando por Zola, Flaubert, etc., lo ha sido en otra manera que esa de "Azul", siempre dejando a salvo el carácter del motivo, por lo menos, que, como en este caso, es lo más. El exotismo modernista, en cuanto temática es sólo un momento en la historia literaria de América, mínimo en la prosa, algo mayor en la poesía; pero, aun en ésta, y aun habiendo dejado obra estéticamente más valiosa y perdurable, ha sido actitud pasajera. El mismo Darío se americaniza mucho en sus cantos civiles, posteriores a 1900; Lugones vuelve definitivamente al tema americano en "Odas Seculares", hacia el 1910; la temprana muerte impide a Herrera y Ressig, como era su proyecto, esculpir "en el mármol del alejandrino la geórgica nativa".

*

* *

Pero el caso más significativo de aplicación del modo modernista en la prosa al motivo americano, no sería ninguno de los nombrados, sino la serie de relatos "La Guerra Gaucha", de Lugones, aparecida en 1905 (el mismo año de "Los Crepúsculos del Jardín"). Lo que Darío llama, en modo que parece algo displicente, "la afición a la escritura artística", halla en el hercúleo temperamento lugoniano una forma que refunde en su riqueza verbal y en su potencia retórica (en parte, herencia hugoniana), delectación del lenguaje, su *decadentismo* (en el sentido de Gautier), con el tono épico del motivo guerrero y el carácter típicamente gauchesco que inspiran las campañas emancipadoras de las *montoneras* de Güemes en el norte argentino.

Probablemente sugeridos por los relatos de parecido tema, de Georges D'Eparbes "La Légende de l'aigle" (parte napoleónica de sus series de episodios militares "L'Epopée Française"), no es ésta precisamente la obra de un narrador, sino la de un pintor impresionista que realiza un prodigio plástico verbal. Esa prosa en la que el artífice vuelca toda la cornucopia de su erudición lexicográfica —hispana, pero empleada al modo francés— exuberante de atrevidas bizarrías metafóricas, parece hoy un poco excesivamente cargada de esos elementos, en un barroquismo que absorbe demasiado el texto, siendo a modo de un denso boscaje debajo del cual corre el río torrentoso del relato. Innegable es, no obstante, que este libro —en grado mucho mayor que todos los otros libros en prosa de Lugones, aunque en cierto modo pertenezca a la misma modalidad estética— configura no sólo la más original y brillante representación de esa tendencia, de esa *afición* en la prosa hispanoamericana de la época, sino también el más representativo intento de adaptación del modernismo al tema vernáculo, o viceversa, que es lo mismo: un modernismo americanizante.

Por tal razón —más que suficiente— preferimos considerar representativo y de más segura posteridad ese libro, y no otros dos, suyos, narrativos, en los que la prosa modernista se muestra igualmente en toda su espléndida bizarría, "Cuentos Fatales" (1924) y la novela "El ángel de la sombra" (1927). Aun cuando entre esos cuentos fatales se incluya, al final, uno de carácter

argentino, "El Secreto de Juan Lucero" (historia de un bandido cordobés, de sus pagos), el conjunto es de motivación exótica y erudita (alrededor de la célebre tumba de Tut-Ank-Amon, por aquel tiempo tan de moda); y la novela es de tema espiritista (también entonces de gran boga), no siendo desdeñables ambos libros (como nada de lo escrito por el "formidable" Lugones), aunque tampoco cuentan entre lo de mayor memoria, entre lo suyo.

Cierto que, en esa representación de la narrativa modernista que le reconocemos, podría considerársele compitiendo con "La Gloria de Don Ramiro", de su coterráneo y contemporáneo Enrique Larreta, aparecida por esos mismos años de "La Guerra Gaucha" (razón cronológica que también abona aquella preferencia), y que es (1908) otro cimero y notorio ejemplo de esa promoción estética. Pero, acerca de esta novela, famosa por más de un motivo, conviene hacer capítulo aparte; no sin antes, empero, mencionar otros productos literarios de otras zonas de América, tan ubérrimas en esa floración como corresponde al clima, entre las cuales merece lugar preferente la titulada "Cuentos del Amor y la Muerte", de Froylán Turcios, hondureño, aparecida muy tardíamente, ya fuera de época, en 1930, pero cuyo relativo anacronismo (ya que su fecha propia sería anterior a 1920) se explica por ser antología de su labor de cuentista, toda anterior a esa aparición. En Turcios se comprueba una vez más la enorme influencia d'annunziana en Hispanoamérica, durante los veinte primeros años de este siglo, hechos que atestiguan, además, juicios como el de Henríquez Ureña en 1908, situando al barroquista italiano por sobre los simbolistas franceses (véase tomo I de este Indice); o su presencia en toda la obra de Enrique Larreta, así la mejor como la peor, según veremos en las páginas subsiguientes.

III

No es exagerado decir que "La Gloria de Don Ramiro" ha sido, al par que uno de los libros hispanoamericanos más afamados en todo el ámbito de la lengua, en lo que va del siglo, uno de los más discutidos —si no el más—, habiendo suscitado los bandos más radicales de apologistas y detractores. Si mucho se ha escrito ya, mucho se escribirá todavía, probablemente, en pro y

en contra de aquello que, para unos es obra magistral y magnífica, para los otros sólo vano alarde de artificioso casticismo. (Se ha llegado, incluso, al absurdo maledicente de poner en duda la paternidad de la obra, lo que ya no va contra la obra sino contra el autor.) Ajenos a uno y otro bando, consideremos con ecuanimidad el hecho literario que importa el "caso", como, en frase titular le llama uno de sus más enconados adversarios (su coterráneo, el destacado escritor Martín Aldao), pues es cierto que, aparte de la valorización pura de la obra, la serie de circunstancias que le son relativas configuran un tema de obligado estudio, en toda la historia de las letras americanas de este tiempo. La dominante atracción que —según su biografía— el motivo ejerció sobre el espíritu del escritor, llegando hasta consagrarle algunos años de prolijos estudios, es prueba de la secreta afinidad que les rige, y en ella está la clave de su realización. "La Gloria de Don Ramiro" no es sólo una bella recreación de arqueólogo literario, como otras, por cierto muy notables, que conocemos, entre las cuales sería cumbre máxima "Salambó"; la evocación histórica de Larreta contiene, dentro de su objetividad reconstructiva, una sensibilidad interior del motivo, ese intuitivo acorde anímico, ese modo de vivencia subjetiva en virtud del cual se identifican la obra y el escritor.

La dificultad, y acaso la falsedad íntima, insalvable, de la novela histórica en general, es que el escritor contempla y valora el motivo con su conciencia tan distante y distinta de aquella que dio sentido a la época que procura evocar. Su evocación es así casi siempre algo exterior, fiel en sus formas, pero ajena al verdadero espíritu de aquella vida, que no puede comprenderse por vía sapiente sino intuitiva, por esa afinidad espiritual que reside, quizás, a veces, en sutiles atavismos de sangre. Tal es precisamente el caso de Enrique Larreta, cuyo empaque psicológico de antiguo hidalgo hispano se viste con la modernidad de su cultura francesa.

¿Por qué caprichoso destino, el ya reseco tronco tradicional del coloniaje, después de un siglo largo de independencia y de desvío, dio este retoño de sus añejas savias espirituales? ¿Y por qué ha sido precisamente de Buenos Aires, la más cosmopolita de sus ciudades, de donde —atravesando densos aluviones inmigratorios— surgió el viajero, movido por imperioso celo, que ha-

bría de ir a buscar bajo la sombra adusta de El Escorial el espectro dramático de sus orígenes?

Históricamente, lo más alejado de la España inquisitorial de los Austrias es la región del Plata, colonia de índole mercante y civil, crecida un poco tarde bajo los auspicios del regalismo liberal y progresista de los ministros de Carlos III. El propio núcleo de prosapia colonial que aún mantiene en la Argentina el señorío anacrónico de su abolengo, ha sido largamente bastardeado en su idiosincrasia tradicional por la influencia predominante de lo francés; a punto que, tras de practicar el culto tornadizo de todo *snobismo* parisiense, llegara a profesar no disimulado desdén por lo de España. No obstante, cuenta tal de factores adversos —probando a nuestro terco afán de explicaciones que el espíritu no se rige siempre por la lógica de los hechos— fue en el seno de esa *élite* afrancesada de la Argentina, cuya línea psicológica se polariza (hacia 1908, fecha del libro) entre la Avenida Alvear y el barrio de "L'Etoile", donde, al abrigo de influjos heterogéneos, se guardó esa semilla de tradición que habría de florecer en "La Gloria de Don Ramiro". Entre la personalidad de Larreta y su novela histórica hay tan íntima y perfecta correlación de caracteres, que mueve a aseverar que sólo él podía escribirla, tal como es ella, con sus cualidades especialísimas. Todo concurre en él a ese resultado, como si la idiosincrasia personal del artista, y aun las circunstancias de su vida, fueran el instrumento necesario para dar forma cabal a la idea.

Cada especie de obra requiere su instrumento humano propio. Hay escritores de plaza pública; los hay de Cartuja y aun de Pátmos. Así, ¿quién podría cambiarle a Larreta esa línea de gran señor, suntuoso y apartado de las ásperas agitaciones ideológicas y sociales de su tiempo, disimulando bajo su elegancia de hombre de mundo —y de *lettres*...—, bastante afrancesado, la nostalgia de aquel pretérito pluscuamperfecto?... De tal pasión nació, como catarsis psicológica, tal novela. Lo que en la vida era imposible, era posible en la literatura. Sólo este recogido amador de preciosos tapices historiados y de antiguos marfiles religiosos (y profanos...), cuyas manos suelen acariciar bajo los entornados ojos las viejas dagas toledanas, podía tener el gusto y el arte de tan severa y lujosa labor de orfebre y arquitecto al par —ese

arcaísmo estilizado de su prosa—, que hace de "La Gloria de Don Ramiro" una de las catedrales del idioma.

Todo, hasta su fortuna, esa fortuna que le ha sido adversa para otras empresas literarias muy distintas, en las que ha fracasado, parece condición necesaria a la elaboración de la obra, por cuanto le permite —lo que era imprescindible— residir temporadas largas en el ambiente arcaico de Avila y de Toledo, penetrando secretos dormidos bajo las piedras, reanimando bajo la ceniza la imagen apagada, aguzando su sensibilidad en el perfume de la muerte, hasta arrancar su palabra a los sepulcros; y por cuanto, también le permitiera —lo que ha sido no menos necesario— dedicar largos días a la labor de búsqueda prolija en el silencio de bibliotecas y archivos inclinado sobre raros incunables y sobre infolios amarillentos; y en cuanto, en fin, dejara al gentilhombre libre de toda inquietud y menester, consagrarse por entero en el reposo señorial de su casona, a labrar esa prosa lapidaria de erudito y de orfebre, que es en las letras hispanoamericanas un caso singular.

Y he aquí cómo, aquello mismo que en el carácter y en la posición de Larreta concurriera a hacer de él un instrumento expresamente hábil para sentir y abarcar la España de Felipe II, parece convertirse en factor negativo, frustráneo, cuando quiso, muy luego, en su segunda novela, encarar la realidad viviente de su patria. Con todos los respetos y lamentaciones debidas, séanos lícito declarar que el espléndido ex embajador argentino en París, resulta un escritor de cuño demasiado aristocrático para poder ponerse a tono con la vida actual de su país, cuya morfología heterogénea, entrecruzada de arduos problemas éticos y económicos, ofrece al novelista una sustancia tan compleja, en dialéctica viva de evoluciones. De la España de Don Ramiro a la Argentina del Novecientos, media la pequeña diferencia que existe, más o menos entre la Escolástica y la Técnica, o entre el Barroco y el Cemento. Difícil tener la sensibilidad de ambas cosas; más difícil aún el conciliarlas en una nueva forma funcional.

Fuérale menester al aristócrata, lo que quizás repugne a sus hábitos y sus gustos, salir de su casona señorial y bajar a la masa anónima que se agita, turbia y densa, en las calles de la ciudad, o se afana en la labor de las haciendas agropecuarias; fuérale menester al fino hidalgo ennegrecer sus manos, que lucen raro

anillo, acariciando el cuello de sus lebreles, en ese barro oscuro y triste de la vida (el que amasó Florencio Sánchez, por ejemplo) para extraer de su entraña caliente el secreto sentido de su expresión. Pero parece que no le era dado hacerlo; que no era él el destinado a tal obra. Ya bastante destino es, por lo demás, el de su novela histórica.

Algunos críticos españoles eminentes —recordamos entre ellos a Amado Alonso en su estudio de 1942 "El Modernismo en la Gloria de Don Ramiro"— enjuician como no rigurosamente ajustada a verdad histórica la versión que esta novela da de la España en tal época, atribuyéndole demasiada —y ficticia— influencia del punto de vista francés (el de Gautier, Barres, etc.). En tal sentido se considera objetable el colorido sombrío y ascético con que el autor pinta el lado católico de esa vida en oposición al colorido sensual y brillante del lado morisco. Que tal influencia estética francesa sobre el motivo, existe, es evidente; pero no tanto como para falsear el carácter de la historia, que estaría, por lo demás, definitivamente documentada en la propia pintura española de los siglos XVI y XVII (a la que no se atribuirá influencia francesa), en la cual el autor se ha inspirado muy especialmente, como lo reconoce y lo comenta el mismo citado crítico objetante, incurriendo en falacia de contradicción.

Pudiera decirse que, sea cual fuese la puntualización que el historiador estableciera acerca de la exactitud de esa representación de ambiente y de época, la España guerrera y religiosa de Felipe II, la de la Cruz y la Espada, que Larreta estiliza en su novela, será ya, definitivamente, la imagen que ha de prevalecer en el plano estético, como que su verdad proviene de una intuición esencialmente estética de la historia; pero están, además, los documentos, entre los que tienen validez mayor para el caso, los del arte mismo de la época. Si los personajes de la novela —Don Ramiro, Doña Guiomar, Doña Beatriz, Don Alonso, el Canónigo Vargas Orozco, y toda la cohorte de frailes, beatas, hidalgos, inquisidores y legistas que desfilan por sus episodios— parecen arrancados de los cuadros de Zurbarán, del Greco, de Velázquez, de Pantoja —habiendo entre ellos muchos retratos de individuos conocidos y desconocidos—, nada más se requiere para dejar probada su autenticidad histórica, a menos que se la negáramos a la pintura misma, en lo que no creemos se convenga. De ahí el hecho

literario de que, así Don Ramiro como los otros personajes nombrados, asuman el tipo representativo de la España de su tiempo, que es también la de nuestros orígenes.

Pero lo que ha dado su mayor entidad literaria a esta novela, no es tanto la feliz reconstrucción histórica de su argumento, ni siquiera el carácter representativo de sus personajes; ello no hubiera bastado a su "gloria", sin el hallazgo del estilo. "La Gloria de Don Ramiro" vive, sobre todo, por la magia estilística de la prosa, cuyo sabor arcaizante, que parece la forma necesaria de su expresión, tiene la virtud de crear el clima estético de la obra. Si tal casticismo, aplicado a una novela moderna sería incongruente, a la inversa, tal obra, en otro estilo que no fuera ése, no sería ya la misma; es seguro que perdería su carácter; probablemente también su gracia. Pocas veces se ha dado el caso de una obra narrativa que exista, como ésta, apoyada principalmente en el lenguaje. En poesía esto sería lo normal; pero en la novela es lo raro, aunque su caso no es único; Larreta está en la ilustre compañía de Miró y de Valle Inclán, quienes también crean el clima estético de la obra por virtud del estilo. Y la modalidad estilística de "La Gloria de Don Ramiro" se asemeja, asimismo, a la de aquellos sus ilustres congéneres españoles, en sus comunes vinculaciones con el modernismo. Como en aquéllos, el mérito de Larreta consiste en no haber escrito simplemente a la manera de los llamados clásicos del Siglo de Oro, imitándoles, de lo que resultaría, naturalmente, un mero *pastiche*, sino en haber logrado una nueva estilización del lenguaje, que expresa, a la vez, el carácter de la época novelada y el gusto estético de principios del XIX; la época de la obra y la época del autor, de cuya simbiosis nace la creación literaria.

Tal es, en este caso, el poder del estilo que, aun cuando la novela no tuviera verdad histórica, formal y esencial, como la tiene, más aún, si la España que pinta no hubiera existido como existió (y, en el fondo, existe siempre), el escritor habría creado un mundo con poder de sugestión, un mundo de ficción que vive en el libro sin necesidad de vivir en la historia, y cuya existencia mágica se debe ante todo al encantamiento del estilo. En pocas obras de la literatura, no sólo hispánica sino universal, se da el caso de ese poder mágico, capaz de crear por sí mismo y de constituir por sí mismo, más allá de la órbita de la ficción novelesca

—y más allá aún de la verdad histórica que contenga— un mundo puramente estético, y fundado no sólo en la sugestión de lo que narra, sino en el deleite mismo del vocablo, exacto y precioso, ajustado con arte de orfebre, y en la gracia del giro, de la frase, cualidad ésta de neta catadura parnasiana y lo más típico del modernismo literario de esta América; tal lo vemos, asimismo, en Darío, en Lugones, en Herrera y Reissig; y, en España, en Miró o Valle Inclán, ya citados. (No obstante, y si bien se recuerda, esta cualidad tiene su antecedente en los clásicos castellanos del Gran Siglo, cultores no superados de su idioma.)

Así el eminente filólogo y crítico español Amado Alonso, en su ya citado estudio, como su coterráneo argentino Martín Aldao, en el ya aludido acerbo panfleto crítico titulado "El Caso de la Gloria de Don Ramiro", han señalado numerosos defectos a la prosa arcaizante de este libro. Damos por válidas algunas, no todas, de las observaciones apuntadas a ese respecto. Mas, a pesar de los resultados de tal docto análisis estilístico gramatical, puede darse por no menos seguro que esa prosa seguirá manteniendo en su conjunto su poder de sugestión estética, máxime en cuanto instrumento para crear el clima característico de la obra y su especial calidad literaria.

En cuanto al "modernismo" de Larreta, comprobemos que aquella su afinidad literaria con los dos grandes colegas españoles nombrados, va mucho más allá del cultivo parnasiano del estilo, no siendo el estilo mismo, en última instancia, sino su manifestación formal más externa. Su modernismo está en la concepción misma de la obra, en la actitud del escritor ante el motivo, el cual asume un valor y un sentido predominantemente estéticos, pues el esteticismo de la época no es sólo categoría formal, sino espiritual. Bajo este aspecto, el influjo de D'Annunzio es evidente en Larreta, como lo es en el Valle Inclán de las "Sonatas". En cambio, no está en éste, como en el argentino, el de Barrés, por su visión de España en "Du Sang, de la Volupté et de la mort". Y en ambos, esos influjos —que son los de la época— no implican desvirtuación de la autenticidad del carácter de la obra. Las "Sonatas" son bien españolas; la España de Don Ramiro es, estéticamente, la de Felipe II.

El *modernismo* de Larreta reaparece todavía, recalcitrantemente reiterado, en un libro de sonetos, "La Calle de la Vida y

de la Muerte", aventurilla poética de 1941 que, si no llega a ganarle nuevos laureles sobre los cuales dormir el último glorioso sueño, da testimonio de ese su gusto d'annunziano por lo suntuoso y refinado que ya está en "La Gloria de Don Ramiro". Su coparticipación tardía en las modalidades estéticas de las escuelas parnasiano-simbolistas, cultivadas por Darío, Lugones, Herrera, Valencia y demás cofrades de treinta años atrás, hubiérale valido un probable gran éxito, de haber aparecido ese libro de sonetos en mayoría alejandrinos, en tal época, que es la de su perdida oportunidad.

¿Hasta dónde, "La Gloria de Don Ramiro" podría ser *la novela de la raza,* no es en el sentido esencial y trascendental de *El Quijote,* sino en el más humano e histórico de los caracteres? La cuestión ha de considerarse en doble perspectiva: en lo que respecta a España y en lo que respecta a América, en cuanto atañe a aquello que ambas tienen de común, por el nexo de la Conquista. Con respecto a España, la tal cuestión ha de plantearse así: Para el antitradicionalismo español —empeñado en la empresa (¿quijotesca...?) de hacernos una España irreligiosa, tecnificada y sindicalista, tipo *standard* (lo que, probablemente, se logre)—, la realidad histórica representada en "La Gloria de Don Ramiro" es sólo el "oscurantismo" nefasto de un pasado abominable de fanatismo y de soberbia, ya por siempre sepulto en la cripta de El Escorial. Y sin embargo... ¿no hace meditar, en algo menos optimista y más profundo que el progreso, el hecho de que, precisamente fuese aquella la época de grandeza y culminación de España...? No sólo a su grandeza política nos referimos, sino a la espiritual; no sólo hablamos de culminaciones de poder, sino de talento. Cuando más dura era la sombra de El Escorial extendiéndose sobre España, más ardió el genio español en luces inmortales. La España negra es también la España de Oro. Todo cuanto ella tiene de original y de potente —los prodigios de su expresión creadora, en la piedra, en el lienzo y en el libro— está allí en esa sombra mística y guerrera, trágica y barroca.

Pueblos hay que requieren la blandura, y otros que han menester de la dureza. La reciedumbre del árbol hispano, sazona mejor sus frutos bajo la intensidad de un aire recio. Mucha honra es esa —y hay quien no la quiere...— para un pueblo

de genio esencialmente viril, que hizo de la bravura embriaguez de su sangre y de la honda meditación de la muerte el cotidiano pan de su espíritu. Ese amor instintivo por lo trágico, esa pasión por lo duro y lo bravo, esa heroica franqueza con la muerte, que dio a su misticismo una dramaticidad tan honda y a su arte amargo zumos tan delicados, ¿no es la esencia misma del genio español, ese "sentimiento trágico de la vida", lo que le distingue de los demás pueblos, lo que le hace admirable, su timbre de nobleza?

Aquí llegamos al segundo término de la cuestión: ¿en qué y en cuánto, o hasta dónde, esa cualidad racial concierne también a los países de esta América? No por capricho, ciertamente —ni por reminiscencias del "Buscón" quevedesco—, trajo Larreta a tierra del Perú a su personaje, trocándole en un fiero buscador de tesoros; ni por gala de artista solamente le hace morir en férvida penitencia bajo las rosas místicas de la Santa limeña. Don Ramiro es tan español como americano. De su estampa y su espíritu son los duros aventureros que de España vinieron a estas Indias en aquel primer siglo de la Conquista, traídos por la avidez de la fortuna o escapando a sus cuentas con la justicia, en tan vasto trasiego que casi despoblaba la metrópoli. Y con ellos vinieron a transfundirse y perpetuarse en la Colonia los vicios y virtudes de su sangre, mezcla de iberos, godos y moriscos, a la que, en ésta, mezclóse aún la de los indios.

Herencia de Ramiro y sus iguales son muchos de los caracteres de esta América hispana, y la historia de estas repúblicas, hasta el presente, se explica en mucho por los fermentos ancestrales del coloniaje que en sí llevan. Si de su sangre son los caudillos y los tiranos que han puesto el sello a las páginas más dramáticas de esa historia, si Bolívar, San Martín, Artigas, libertadores; Rosas, Francia, García Moreno, los tiranos, son frutos del mismo árbol plantado por la Conquista y nutrido con jugos de estas tierras, ¿detrás de ellos no está la casta de los Ramiros, caballeros de Avila...?, ¿o de los Ramiros que no eran caballeros sino plebeyos, como Pizarro, pero tenían sus mismos vicios y virtudes, y tanto les acosaba el diablo de la codicia como sabían morir besando la cruz trazada en el suelo con su sangre...?

Hasta ese mismo origen bastardo de Don Ramiro, hijo natural de un jefe moro y linajuda dama católica, romance de fron-

tera, es también, sea intencional o casual por parte del novelista, históricamente significativo con respecto a la España de la Conquista. El cruce de sangres en mucha gente aventurera que cruzó el mar es un hecho notorio. No es poca la porción de morisco que había en la gente plebeya y aun hidalga que se vino a estas Indias, como el segundón de marras, y aquí dejó el destino de su progenie. En el palacio de Chapultepec, hoy Museo Nacional de México, puede verse una de las más estupendas galerías de retratos de tipos del coloniaje —virreyes, oidores, inquisidores, obispos, letrados, damas y caballeros—, en cuyos rasgos está escrita la historia de esa herencia de sangres y caracteres. También los hay en Lima, pero no en tan magnífica colección. Ellos dan testimonio de la novela. Muchos de ellos podrían ser personajes de la ficción histórica de Larreta.

Muy lamentable es que, en lugar de ese error literario que se llama "Zogoibi", Larreta no haya escrito la novela del coloniaje, que fuera su primitiva idea y de la cual se remontó, yendo de la rama al tronco y de la madera a la médula, a aquel materno seno de Avila, tan duro y generoso. Habiendo sido su antecedente frustrado, esa novela colonial hízose su obligado complemento. Aquel sumario epílogo de Don Ramiro, espera aún los vastos campos de pluma en que desenvolver la riqueza virtual de sus elementos. ¿Quién mejor que él, por lo demás, podría haber trazado con la misma mano sabia el cuadro del virreinato? ¿Quién mejor pudo evocar el preciosismo barroco de su cortesanía junto a la austeridad devota de sus innumerables conventos? ¿Y quién pintara con más áureo estilo aquel contraste bizarro entre las justas ergotistas de sus togados y la crueldad brutal de sus encomenderos?

He aquí el gran libro americano que Larreta no escribió y acaso ya no se escriba nunca; he ahí, acaso ya perdidas para el arte, una rica substancia, una gran época, de la cual sólo quedan, para recreo de noches provincianas, las sabrosas anécdotas del buen abuelo Palma.

Y ahora, el reverso de la medalla, que, aunque labrado por la misma mano —o, paradójicamente, por eso mismo— es la negación de todas las virtudes literarias que han hecho justamente famosa aquella novela de Larreta. Al pasar de "La Gloria de Don Ramiro" a "Zogoibi", halla el lector, no sin sorpresa, que

todo lo que allá es razón de encomio, acá lo es de condena. A pesar de ser argentino su autor, el aire de la pampa le ha sentado muy mal a su salud literaria. Esta salida cuasi quijotesca de los ilustres, polvorientos archivos de aquel pasado, al recio desierto de sus ganaderías, ese transporte del erudito clima evocativo del Renacimiento español a la cruda intemperie del territorio americano, le ha sido funesta. No estaba el autor preparado espiritualmente para tal empresa ni sus viejas armas servían para ella. El mismo arte que fue en sus manos instrumento hábil para representar aquella antigua historia de frailes, caballeros y aventuras, se trueca en el más inapropiado e inhábil de los instrumentos para captar la propia vida telúrica y social argentina del presente. "Zogoibi" es un novelón ingenuo, en el que su autor ha vertido ficciones personales, demostrando su profundo apartamiento de la propia realidad de su país. Solamente algunas páginas descriptivas del paisaje —cómo cuando alude a la abstracta poesía del cielo y de las nubes sobre la inmensidad pampeana— se salvan de la quema. Empezando por la reminiscencia morisca —mozárabe— del sobrenombre del protagonista que da título al libro, ese "desventuradillo" del *último abencerraje*, es ya una incongruencia literaria traída a la Argentina actual, para lo que hacía falta la asistencia de un cura españolísimo y medio letrado, tan traído a cuento de los pelos como el nombre mismo, siendo el todo sólo capricho de la manía hispanizante del autor y falso de cabo a rabo fuera del ambiente de museo de su casóna colonial de Belgrano.

Si de "Don Segundo Sombra", escrito por otro hacendado millonario pero más criollo que él, dijeron los socialistas que es "la estancia vista por el hijo del patrón" —verdad relativa que ya comentamos en su lugar—, del "Zogoibi" de Larreta —sociología aparte y salvadas las distancias de mérito que median entre ambas obras— podríase decir que es el campo argentino visto por un literato *pelucón*, que nunca salió —intelectualmente— del ambiente arcaizante y palaciego de su residencia porteña, como no fuera para residir larga temporada en París, oficiando de espléndido embajador; o —siguiendo la ruta literaria de su amigo Barrés— intimar con las ciudades de antaño, Avila, Toledo, que guardan dentro de su amurallado recinto la sombra mística y guerrera de la España de la Conquista. Pocas veces se ha dado,

en la literatura americana, algo tan fuera de toda realidad nacional y humana, tan literariamente falso como los personajes de "Zogoibi", novela en la cual Larreta ha querido representar la vida y el alma argentina. Al desconocimiento que el autor atestigua en ese libro, de los caracteres verdaderos de su país, se agrega aquí, o se antepone, ese culto embargante que profesa; más que culto, pasión; más que pasión, manía por la tradición española y colonial, a través de la cual lo ve todo. De esa pasión, de esa manía, que lo obsede, nació "La Gloria de Don Ramiro", evocación histórica y recreo lingüístico, en cuyo logro el autor puso todo su acierto literario, no dejando para "Zogoibi" (y para sus otras producciones pseudoargentinas) sino sus desaciertos, su andar de sonámbulo *donramiresco* entre una realidad que no capta.

Hacía ya casi veinte años que Larreta era el famoso autor de aquel monumento literario, cuando dio en despertar del largo sueño que dormía sobre sus laureles, publicando su novela argentina, la mayor equivocación novelística que haya aparecido bajo la firma de un escritor de tanto renombre. Como si al despertar trajera consigo a esa nueva vigilia los fantasmas de sus evocaciones hispánicas, interponiéndose entre sus ojos y la realidad, ésta tomó la proyección imaginativa de su colonialismo, resultando esos personajes del todo fictos, héroes de una trama amorosa de ribetes melodramáticos. El "desventuradillo" que imagina Larreta para uso y abuso de su manía, podría ser el mismo Larreta proyectado en un personaje de ficción; pero Larreta, tal como es, está muy lejos de ser la realidad argentina, ni su carácter nacional, ni su tradición colonial siquiera, porque esta misma es sólo pasión personal, que llega al delirio de su propia grandeza al atribuirle a su personaje, no una sencilla y honesta ascendencia colonizadora, más o menos burguesa, sino alta prosapia de Santa Teresa de Ahumada, venida a través de la Lima virreinal, etc. Pero si ese "Zogoibi" tiene literariamente algo de él, aunque carezca de verdadera realidad, siendo ficción meramente literaria, los demás personajes de la novela son ya sólo arbitraria invención de su fantasía folletinesca. Todo lo humano es falso en ese libro; sólo puede alabarse en él —dijimos— algunas páginas de paisaje, de tono poético, y a las cuales, el primor de su estilo se adapta menos forzadamente.

Sorprendería el desconocimiento, no ya de los caracteres

propios de un país como la Argentina, sino de los mismos caracteres humanos en general, de toda realidad psicológica, tal como se revela en esta frustrada novela, e, igualmente, y aún peor, en los otros posteriores disparatados intentos melodramáticos del autor; "El Linyera" o "Gerónimo y su almohada" (este último estrenado en 1945), en escritor como Larreta, munido de cierta filosofía entre epicúrea y estoica de la vida, propia del "hombre de mundo", expresada en libros de reflexiones como "La Naranja", aparecido en 1947. Pero parece que ese tipo de filosofía de salón no sirve para hacer novelas de intemperie (ni de las otras, a menos que se posea el talento de un Marcel Proust...), a juzgar por la absoluta falta de autenticidad —y hasta de seriedad— de todos los personajes argentinos de Larreta, a los que no alcanza a disimular la gala de una prosa castiza, a veces excesivamente literaria, siempre de guante blanco (al revés de la prosa de Galves, su colega, que se presenta casi siempre descamisada).

Fenómeno de psicología literaria digno de mayor análisis es el hecho de que, precisamente aquello mismo que en sus producciones de tema argentino es origen de sus defectos, sea, en "La Gloria de Don Ramiro", clave de sus virtudes. Por su pasión de la España renacentista, por su estética literaria, por su personal condición y carácter de gran señor aficionado a las bellas antigüedades —y viviendo al margen de la realidad humana de su país y de su tiempo—, sus facultades de escritor le permiten producir ese libro de evocación novelesca del Siglo de Oro, con su epílogo colonial quevedesco y americanizante. Pero falta agregar otro dato al estudio de ese fenómeno literario del "caso" Larreta. Hacia 1949, el autor vuelve al tema español. En "A Orillas del Ebro", vuelca —más todavía que en aquella su primera grande (y única) novela, porque aquélla tiene una objetividad histórica— su pasión incurable por lo tradicional español, que, cosa curiosa, siente y trasunta mucho más que lo auténtico argentino. Claro que su España actual huele demasiado a rancio, pero no sería un mal, estéticamente considerado, si el resultado fuese un acierto de realización literaria, lo que, desgraciadamente está muy lejos de ocurrir en el nuevo libro, habiendo ocurrido una sola vez y para siempre en el primero.

En esta última novela incurre el autor en los mismos mortales pecados que en sus congéneres argentinos. Los tres perso-

najes actuales que presenta en su narración —pues la acción tiene lugar en esta mitad del siglo— son falsos y retóricos de la cabeza a los pies; apestan a literatura convencional, no muy cara. No por ser españoles se libran de la falsificación que ha matado a sus colegas, los de "Zogoibi", "El Linyera", "Gerónimo", etc. El autor prueba en ello una empeñosa incapacidad para dar la verdad humana viva, del presente, siéndole más propicia la evocación de lo arcaico. Precisamente cuando, en esta "A Orillas del Ebro", pinta al Arcipreste, personaje chapado a la antigua, en quien se complace en representar a la vieja España *reaccionaria,* el autor se coloca ya bastante más cerca de la veracidad del carácter, dando el único tipo humano de la novela. Sin embargo, y como siempre, las mejores páginas del libro son aquellas que contienen los cuadros del paisaje. En cuanto al estilo, resulta de un amaneramiento casticista recalcitrante, que ni aun la circunstancia española justifica. Más recientemente aún, hacia el 53, insiste el autor en el tema hispánico, con "Gerardo o la Torre de las Damas", novela que ocurre en el ambiente evocativo de la Alhambra y en la cual su viejo esteticismo de cepa "modernista", se vierte en primores de descripción y de estilo, ya un tanto trasnochados. Decir que sus personajes y sus conflictos son ficticios, que carecen de humanidad, como en los anteriores, sería casi redundancia. Todo es en ella puramente literario, desde el amor de los protagonistas, cargado del célebre refinamiento sensual-barroco d'annunziano, hasta los diálogos filosóficos sobre temas eternos o actuales, glosando sus conceptos ya expuestos en "La Naranja", y que, por lo demás, en la estructura de la obra, resultan digresivos y ociosos.

Es lástima tener que anotar conceptos tan negativos con respecto al autor de obra tan famosa. Pero lo exige así, además del deber principal de la crítica, la propia salvaguarda de aquella obra, evitando la confusión de los errores con los aciertos, para que éstos no sean desmedrados por aquéllos. Aunque el caso desconcierte un poco, hay que considerar a Larreta como el autor de "La Gloria de don Ramiro"; y a ésta, su obra única; lo demás, pasa a la cuenta de sus prescindibles errores, que el tiempo echará en olvido. Y esa será la gloria de Don Larreta.

IV

Hemos nombrado a Anatole France, líneas arriba y no al azar, y no arbitrariamente. Se dan, en el primer cuarto de este siglo, algunos productos en que su influjo es manifiesto. El prestigio literario del gran ironista ha decaído mucho hacia mediados de siglo, creemos que demasiado injustamente, pero, treinta años antes, era el primer escritor francés, entre los vivos. Su fama había llegado a eclipsar en parte a la de casi todos los novelistas franceses del XIX, incluso Zola, Flaubert, Bourget, que eran los astros mayores a fines del siglo (no diremos Balzac, pues éste mantuvo siempre su sereno reinado). Acaso las estadísticas probaran que era el más leído y traducido por entonces dentro y fuera de Francia. Su Monsieur Bergeret era figura que competía imperiosamente con le Père Goriot, con Mme. Bovary, con los Rougon, y otros personajes representativos de la novelística de la época. Proust se hallaba en cierne todavía.

De la Argentina podrían citarse títulos tales como "La Asamblea de la Bohardilla", "La Clínica del Dr. Mefisto", "El Hombre que habló en la Sorbona", relatos de Alberto Gerchunoff, así como "La Levita Gris" o "Ruth y Noemí", de Samuel Glusberg, escritores ambos de origen judío, que figuran en la plana mayor de las letras nacionales, en su medio, en la primera mitad del siglo. A ellos habría que añadir "Tres Relatos Porteños", de Arturo Cancela, en quien también como en los anteriores la ironía de tipo anatoliano es espíritu y estilo de sus narraciones.

En "Los Gauchos Judíos", Gerchunoff parece dejar, excepcionalmente, su muy sabrosa pintura de la vida de sus consanguíneos inmigrados y adaptados a la vida criolla de provincia, y ocasionalmente, la ironía crítica de sus otros escritos, pero no la gracia humorística como tono del relato; en "El Hombre Importante", en cambio, esa ironía se agudiza y llega al sarcasmo para dar el retrato del personaje político, tan huero como mañoso, presentado en su ambiente, como si dijéramos en su caldo, motivo coincidente con el ya tratado con mayor crudeza por Payró en sus "Divertidas Aventuras del Nieto de Juan Moreira", aunque la pintura de Gerchunoff sea de rasgo más fino y tal vez más incisivo. En "El cocobacilo de Herrling", Cancela

traza "divertida" burla del ambiente burocrático argentino, aquí, como en toda América, peor que en Europa o en USA (aunque allá tampoco es ejemplar), por cargar con todos los consabidos vicios propios de nuestra *viveza;* y en "Una semana de holgorio" (sus mejores relatos de los tres) hace cruel humorada de la llamada "semana trágica de Enero" en la Argentina, cuando se desató en desmanes nacionalistas la imponente furia de la patota juvenil de la oligarquía porteña, antiobrera, antijudía, antisocial, etc., hecho ocurrido hacia el fin de la primera Guerra Mundial, por lo que tiene también su valor documentario; pero no es el documentario su primer valor, sino el literario, es decir, lo que hay en él de creación humorística, de gracia ingeniosa.

Forzoso sería agregar a tales nombres el de Enrique Méndez Calzada, uno de los cronistas literarios mejores de ese primer período de postguerra (entre el 1920 y el 40), por su agudeza mental y su elegancia de estilo (a la francesa), autor de algunos relatos muy celebrados, siéndolo más, empero, por sus conjuntos de apuntes ensayísticos "El Jardín de Perogrullo" (1925) y "El Tonel de Diógenes" (1928),[2] cronista excéptico y amargo, se suicida en París, su residencia habitual, arrojándose desde el tercer piso del hotel, cuando la ciudad cae en poder del ejército nazi; casi un símbolo.

Aparte de esa actitud irónica que caracteriza la narrativa de este grupo de escritores, tanto en Cancela como en Gerchunoff como en Glusberg, como en Méndez Calzada, se percibe la marca estética del modernismo, así en su adjetivación como en sus imágenes, en cuanto modalidad estética predominante (sea consciente o subconscientemente) en casi toda esa generación formada entre la última década del XIX y primera del XX. Algunos de ellos, como Gerchunoff, han sido amigos y contertulios de Darío, en Buenos Aires o en París. El influjo inmediato de Darío y de Lugones, además del otro, general, del esteticismo europeo, el de Wilde o D'Annunzio, se concierta con otros elementos intelectuales de la época para determinar el gusto literario que les emparenta y distingue, presentando ciertos rasgos comunes —sin óbice de los propios, particulares, de cada escritor— integrando así este sector representativo.

[2] ...que omitimos, sin querar, como a otros, en el volumen correspondiente, pero que constarán en el probable y necesario Apéndice...

*

* *

La sátira moral francamente fustigante, incluida en la crítica de costumbres, es elemento tradicional en la narrativa realista americana; no así la ironía, producto intelectual de más complejos alambiques (tal como aparece en los relatos de estos tres mencionados autores) y, por lo tanto, de mayor madurez de civilización, representado entonces, más universalmente en el género de la novela, por el creador de Monsieur Bergeret y de Silvestre Bonnard, y que sólo puede hallar algún antecedente aproximado, hispanoamericano, en las obras de fondo burlesco como las "Tradiciones Peruanas", de Palma; o en las páginas agudas de Eduardo Wilde, el inglés. Tal vez sea obvio recordar que, siendo la ironía más profunda y más sutil que la burla, no ha de confundirse su tristeza filosófica disimulada tras la sonrisa —pues que lleva dentro el veneno sutil del escepticismo— con la gracia jocunda de lo burlesco; ésta, franca, sana, popular; aquélla, pérfida, oblicua, aristocrática. La literatura sudamericana, dada frecuentemente a la burla, y más, a la sátira, se muestra poco propicia a la ironía. Los productos de esta índole son escasos. El espíritu de estas tierras conoce el drama y la risa, las dos máscaras; pero le es muy extraña la sonrisa. Entre sus excepciones pueden contarse éstas, de la Argentina, que anotamos, en el primer tercio del novecientos, vinculadas, en gran parte, a la influencia literaria del gran maestro francés; están situadas a mitad de camino entre la ironía y la sátira.

Podríase también aludir, en este caso, a otra presencia literaria, posterior a Anatole France —posterior en relación con su prestigio en el ambiente hispanoamericano—, la de Bernard Shaw, representando una forma de ironía más acentuadamente intelectual, aunque a menudo mucho más agresiva que aquélla y tanto como la sátira, si bien su contenido filosófico es mayor que el del escritor francés de principio de siglo. Pero de esta manera de Shaw que tal vez necesite cierto humor inglés no hallamos trazas notorias en la narrativa (ni en el teatro) sudamericanos contemporáneos.

Olvidábamos —y es necesario anotarlo, por cuanto se relaciona con la literatura y la vida sudamericana— que la ironía, y mayormente cuanto más sutil es, es de índole negativa, en tanto

que la satírica es afirmativa, constructiva; afirmativa de los valores morales, por los que combate; constructiva en el sentido de su lección edificante. Lo negativo y destructivo de la ironía está en la esencia de su escepticismo, que a veces es sólo con respecto a los valores convencionales y en cierto modo falsos (no siempre), pero también lo es, a menudo, con respecto a la misma condición humana; o por lo menos, a toda creencia optimista. De ahí, tal vez, que, por instinto, su índole no cuaje mucho en la literatura sudamericana, la cual, como necesariamente representativa del medio social y de sus problemas, sustenta casi siempre el imperativo de aquellos valores, ya en modo indirecto, que es el más legítimamente literario, ya directamente, a menudo, en forma de tesis y de prédica, que es el literariamente menos recomendable. De ambos modos se han citado ejemplos en estos apuntes.

Algunos cuentos del uruguayo Montiel Ballestero (posterior a 1920) muestran tendencias a lo burlesco, pero en su tipo tradicional; también más modernamente —y más agudamente— el humorista Felisberto Hernández, autor de "Nadie encendía las Lámparas". Entre burlesco e irónico es el cuento "Diente Roto", muy famoso, del venezolano Pedro Emilio Coll; lo mismo puede decirse de la seminovela "La Vida del Ahorcado" y los cuentos de "Un Muerto a puntapiés", del ecuatoriano Pablo Palacios (posterior a 1930); de "Kikif" y "Tumbos de Lógica", de Héctor Velarde, peruano; de "El Hombre que parecía un Caballo", de Arévalo Martínez, guatemalteco, y otros. El lector habrá advertido que señalamos aquí aquellas obras y autores en las cuales o en quienes el rasgo humorístico, burlesco, está acentuado a punto de caracterizarles, y se presenta como el módulo mismo de su género. Pero, por lo demás, no ha de olvidarse que, en la mayoría de la producción narrativa, el elemento burlesco suele darse en mayor o menor proporción, según el tema, según el tono, como integrante del cuadro y como se da en la vida misma. Así, en novela tan alejada del humorismo como "Doña Bárbara", vemos aparecer la figura de Mujiquita, de rasgo satírico notable. Pero ya hemos distinguido —*grosso modo*— la sátira de la ironía; y sabemos que, en la narrativa americana, si aquélla abunda ésta es muy escasa, y ya sabemos también las razones.

Más cerca de la íntima ironía está la producción de otro

autor argentino, contemporáneo de los antes citados, Martín Aldao, cuyas dos más destacadas obras, "La Novela de Torcuato Méndez" (1913) y "La Vida Falsa" (ésta, veinte años posterior a la primera), aunque de intención psicológica y moral perfectamente grave, denotan, asimismo, el influjo de la manera irónica de France. Aldao se cuenta entre los escritores sudamericanos que han vivido gran parte de su vida en el clima de Europa y mayormente en París, si bien su obra se nutre de la preocupación del problema espiritual argentino. Y agreguemos, a propósito y para terminar, que la ironía es una esencia específicamente europea, y aún más precisamente anglofrancesa, sin duda por ser ésta la zona de cultura occidental donde la vida ha alcanzado, en nuestro tiempo, un mayor grado de madurez y refinamiento, actuando en ella los fermentos de lo "decadente". Dentro de la psicología y la literatura americanas, la ironía significaría, pues, un estado más agudo de europeización, es decir, de culturización. De ahí que —y siendo, en esencia, negativa con respecto a los valores pragmáticos— sea, en América, tan rara. Suele encontrarse en aquellos escritores que han tenido un contacto personal más permanente con el clima intelectual anglofrancés, aunque no se produce necesariamente en todos, y tampoco necesariamente ha de darse tal condición para que se produzca. Así, por ejemplo, hallamos al ya nombrado escritor uruguayo de la siguiente generación, el cuentista Filisberto Hernández, en quien el fenómeno de la ironía aparece quizás en forma más neta, sin haber tenido más que ligeros contactos personales con el medio intelectual europeo, y tal como se comprueba en sus producciones. Pero el cuento de Hernández, de agudo clima psíquico, que participa a la vez de lo fantástico y lo burlesco, corresponde ya a otro tipo de narrativa, emparentada con las más avanzadas corrientes suprarrealistas de la evolución literaria occidental, y por tanto, su comentario hallará mejor lugar en otro capítulo.

Con respecto a la presencia de la ironía en el relato del primer tercio de siglo, débese todavía observar que, siguiendo la general y natural propensión de la narrativa americana, se ejerce como crítica de ambiente social, de tipos y caracteres productos de ambiente, de prejuicios, vanidades, convencionalismos, más que sobre la introspección psicológica del hombre mismo, sobre el fondo de lo humano. Siempre lo social prevaleciendo sobre lo

esencial; el personaje en función del medio, y, por ende, la acertada pintura de lo característico, superando, en cuanto valor literario, la menor intensidad del hecho subjetivo.

*

* *

Modalidad de caracteres y filiaciones distintas a las principales ya anotadas hasta ahora: la realista, la psicológica, la esteticista (con predominio casi absoluto de la primera), es la que inaugura en la narrativa hispanoamericana Horacio Quiroga, en el primer lustro de este siglo, con "El Crimen del Otro", "Los Perseguidos" y otros relatos. Se ha dado en llamar fantástico a este tipo de cuento, tal vez por marca de su presunto origen en Hoffman, que así llamara a los suyos; pero más exacto quizás fuera, en este caso, llamarle mágico, pues si bien la fantasía es su agente, ella opera siempre en el plano del misterio, más allá de las leyes naturales, dejando entrever una ultrarrealidad, una cuarta dimensión, mundo de fuerzas y fenómenos maravillosos.

Mas, aunque Hoffman iniciara el género, no es de él que proviene Quiroga, sino de su segundo universal re-creador, el Poe de las Historias Extraordinarias, quien da a ese elemento mágico mayor profundidad de misterio y de sentido, cambiando su orden de lo exterior a lo interior (así en los motivos como la técnica, en la que también innova y crea). Habría que no olvidar, empero, que de Poe parten también, a la vez, en la narrativa, dos corrientes distintas: la puramente fantástica o mágica y la de misterio policial (la que más tarde se ha formulado así, logrando auge y extensión mucho mayores que la primera); en ésta, lo mágico no interviene, sino al contrario, lo lógico, lo inductivo, lo exacto, es decir, que éste tiene por ley resolver un problema de incógnitas circunstanciales, que en el otro es de esencia, trascendental e incomprensible. Quiroga procede de la primera de esas formas, no teniendo trato alguno con la segunda. Procede, decimos, en el sentido genealógico, dejando a salvo la idiosincrasia de su obra, que, al desenvolverse autónomamente, adquiere rasgos propios.

En su "Decálogo del perfecto cuentista", en "La retórica del cuento" y otras preciosas páginas de autobiografía y autocrítica,

donde ha expresado muy netamente su concepto del arte del relato y sus propias experiencias de aprendiz, declara haber tenido —y seguir teniendo— por maestros, además de Poe, a Maupassant, a Chejov, a Kipling, etc. Hombre universal, es claro que sus lecturas de esos y otros grandes escritores del género, fuéranle de mucha enseñanza. Pero el predominio de Poe es evidente, además de estar testimoniado. En esos mismos escritos nos cuenta cómo, de sus lecturas juveniles, de su maravillado descubrimiento del mundo literario (porque cada escritor realiza el propio descubrimiento del mundo), Poe es lo que más le deslumbra y le atrae, hasta obsesionarle. Es bajo su influencia dominante que escribe sus primeros relatos, que hace su aprendizaje de narrador, en páginas que han quedado inéditas, condenadas por él mismo a discreta desaparición, hurtadas a la avidez de los buitres investigadores que nunca lamentarán bastante esa pérdida. Luego, llegado a su mayoría de edad mental, se emancipa de Poe; si la herencia del padre supervive en el hijo, se renueva, y sus motivos, sus técnicas, su estilo, son otros. Poe era un romántico; Quiroga un realista; el cuentista platense se aparta de lo imaginativo extraordinario para ahondar en lo ordinario de la vida cotidiana —desde sus cuentos bonaerenses hasta los misioneros—, lo exteriormente vulgar. Busca lo extraordinario en lo ordinario; lo misterioso en lo corriente. Sus personajes y sus sucesos nada tienen, por lo general, de sorprendentes y sugestivos; él los torna sugestivos y sorprendentes al moverlos bajo la luz de su foco enigmático, al hacerlos entrar en la órbita encantada de su plano astral. En este sentido, se acusa la posición de Quiroga en cuanto precursor de los escritores que han cultivado posteriormente, en el Plata, el relato llamado fantástico, Borges o Hernández; aunque éstos tengan su personalidad en nada supeditada a aquélla, como la de Quiroga no se supedita a la de Poe, su iniciador.

¿Es la poderosa sugestión que Poe ejerce sobre su juventud lo que determina esa ya definida dirección de toda su obra literaria, hacia lo misterioso y lo mágico, o, la inversa, es su propio temperamento, su congénita idiosincrasia, lo que determina esa atracción ejercida sobre él por el Iniciador? Nos inclinamos a admitir lo segundo. En tesis general, creemos que una ley de afinidad rige esas elecciones; tanto más fatales cuanto más singulares. La elección de Poe es singularísima, por el ambiente intelectual de

su hora, de esa hora de su elección, hacia comienzo del siglo, que corresponde al imperio de las modalidades realistas; en la narrativa, se entiende. Por otra parte, el preciosismo modernista de entonces, poca relación tiene con el carácter romántico de "El Cuervo". El mismo Quiroga, poeta a los veinte años, publica "Arrecifes de Coral", libro de versos funambulesco, de influencia "decadentista", único pecado de juventud. Su talento le salva de escollar en esos arrecifes. Ese sí, es su solo tributo ingenuo a la novelería literaria de su época; lo otro, el relato mágico, su vocación intrínseca, auténtica, testimoniada no sólo y principalmente en su obra, sino en su vida y en su persona. Pocas veces, en efecto, una fisonomía y una biografía responden más cabalmente al estilo de la obra. Su figura magra, cetrina, barbada, tenía algo de fakir; sus ojos verdes, profundos, encerraban algo de enigmático y de vidente. Hay una correlación más que simbólica entre ese rostro y sus relatos. La vida solitaria y selvática que lleva en las Misiones, durante algunos años (años en los que produce o concibe lo mejor de su obra) acentúa en él ese huraño y raro aspecto de hechicería. Al revés de todos los escritores de su generación, París —la Meca— le decepciona, durante el breve viaje que emprende, y en la edad ingenua todavía; vuelve pensando que todo es allí falsificación intelectual, sofisticación literaria. Esa actitud, entonces y a los veinte años, es algo muy singular y tremendo. Su retirada vida en el silencio de la selva misionera, habitando en una casa de troncos hecha con sus propias manos (que alternaban el hacha con la pluma), explican esa actitud de su mocedad. Pero de esa vida extrae los más originales motivos de sus cuentos.

Ciertamente, el talento y el temperamento de este escritor, no es de aquellos que requieran un ambiente típico original para ser originales; la originalidad está en él mismo, como virtud intrínseca, en ese su temperamento, en esa su visión —y su versión— de las cosas; probablemente, toda verdadera originalidad está siempre en el propio artista, donde quiera que esté; es un modo de ser y de hacer, algo que se determina de dentro a afuera; y así toda objetividad, al entrar en él, adquiere su cualidad, su virtud. Prueba de ello son sus cuentos de la primera época, los de "El Crimen del Otro", "Historia de un Amor Turbio", "Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte" (de 1904 a 1917). Su ambiente, sus tipos,

son del Buenos Aires cosmopolita, *standard*, donde habita en esa época, vinculándose a su medio literario, aunque su patria nativa esté en la otra banda del Plata, y en Montevideo hayan quedado los recuerdos de su cenáculo juvenil, "El Consistorio del Gay Saber", y los de aquellos "Arrecifes...", primer libro de versos "decadentes" aparecido en el Uruguay. Y sin embargo, ya está en esos cuentos bonaerenses su originalidad de escritor, que no se detiene en la realidad exterior de las cosas, sino que busca dentro de ellas la cuarta dimensión psíquica de lo extraordinario, el estremecimiento de lo misterioso.

Pero es en sus libros posteriores, en "El Salvaje", o "Cuentos de la Selva", en "Anaconda", en "El Desierto" y otros (de 1920 a 1936), donde su arte llega a la plenitud de su propia virtualidad. Toda su obra de cuentista es valiosa y casi sin desperdicio, pues nada escribió en que no dejara impresa la huella de su garra. El tema misionero le proporciona, sin embargo, sus más notables páginas, nutriéndole de la materia virgen del territorio; su cosmopolitismo, se americaniza, es decir, que su universalidad adquiere también sustancia nueva vernácula. Lo extraordinario, lo misterioso, lo mágico —pero dentro de la realidad cotidiana, que es su singularidad— siguen siendo las cualidades fundamentales de sus relatos selváticos, como lo fueran ya en los de ambiente civilizado, en sus primeros libros. Su doble vista se apodera de los rasgos sugestivos que ofrece esa materia bárbara, transformándola en los motivos alucinantes de sus cuentos. Allí donde otro escritor, de carácter objetivista, trazaría vigorosos cuadros típicos de costumbres, brillantes pinturas de la Naturaleza, él ejerce artes de hechicero. Al entrar en el clima espectral de su cuarta dimensión, todo se torna misterioso y muestra su lado oscuro.

No sólo el hombre, rudo habitante de esa jungla tropical, sino la naturaleza misma, bestias y plantas, le entregan su secreto mágico. El nos revela tanto el otro lado del ser primitivo, del peón de los obrajes, como la vida elemental y enigmática de las serpientes y de las hormigas; el alma feroz del capataz de esas factorías extractivas, como el sueño enigmático de la flor crecida en esas humedades; o la semiconciencia del perro, que está en los umbrales de lo humano. Muchas veces, en sus relatos, da

Quiroga la sensación del terror —cúspide del género—; nunca con más naturalidad que en éstos, de carácter salvaje.

El secreto de Quiroga está en haber dado el paso difícil —porque hay que poder pasar a través de la materia, como el diablo a través de las paredes— hacia el reino de esa cuarta dimensión espectral que es el clima de sus relatos. Es el único escritor de América, y de los pocos fuera de ella, que ha traspasado las tres dimensiones normales de la narrativa; de ellas, dos, las exteriores, son las comunes; dimensiones planas, comprenden lo simplemente objetivo de la realidad, superadas por la tercera, de profundidad psicológica, de análisis subjetivo, de mundo interior, la de los novelistas más agudos, raramente intentada en nuestra literatura. Pero Quiroga opera en otro plano, el de lo subliminal, que estando "más allá" —como reza uno de sus títulos— sólo puede ser frecuentado por quien tiene su naturaleza. Y Quiroga la tiene; toda su persona, toda su vida lo atestiguan. Si jugando al fantasma se llega a serlo, ¿cuánta mayor identificación no habrá entre el escritor dedicado al relato un poco sobrenatural y lo sobrenatural mismo? La simple técnica, aprendida o inventada, no basta; ella sólo puede alcanzar a dar ingeniosos artificios, pero sin el estremecimiento esencial. Toda la famosa teoría del cálculo, inventada por Poe para "El Cuervo", no da por resultado "El Cuervo", si, detrás, y antes, no está la intuición creadora, el clímax de conciencia necesario para producirlo (en fin, la "inspiración" que decían los románticos...).

Ciertamente que, el arte del relato, en Quiroga, debe tener mucho de cálculo —más de lo que tiene, necesariamente, todo arte, en su composición— puesto que, como Poe, su maestro, tiende no a contar una anécdota (como en los anteriores), sino a crear un clima de misterio, a producir en el lector un cierto estado de conciencia, a sugerir aquello que, directamente, no puede ser dicho, un poco por su naturaleza misteriosa y otro poco porque perdería su gracia. Quiroga es lo bastante sabio en lo suyo para no ocurrírsele querer explicar nunca ni los hechos ni la psicología de sus personajes; explicarlos sería matarlos; si el misterio se explica desaparece, como, a la inversa, ha de ocurrir en el relato policial, al fin, cuya ley es esa. Pero en el cuento fantástico —o mágico— su ley no es desaparecer sino imperar; al menos en el cuento tal como lo cultiva Quiroga, que no se basa en una

triquiñuela de prestidigitador sino en lo desconocido y oculto de la naturaleza, en lo hipotéticamente transreal, y, además, y por ello, nunca inverosímil, aunque sea muy extraño. Sábese que era Quiroga un apasionado lector de libros y revistas científicos, sobre todo de ciencias psíquicas; que se nutría de ellos, más que de la literatura; que de ellos extraía inducciones y sugerencias. Es natural; puede suponerse lógicamente que, lo que él buscaba en la ciencia, era precisamente y ante todo aquello que en la ciencia hay de misterioso, es decir, lo que está más allá de ella, pero se ve por sus ventanas. Además, pero no menos importante, es que ella le daba puntos de apoyo concretos, empíricos, al arte de sus relatos.

Cuentista neto —y, quizá, nato, por una conformación mental congénita, destinante—, cree en la supremacía del relato breve sobre el largo, la novela, llegando hasta el absolutismo erróneo de afirmar (en su artículo crítico "Crisis del cuento nacional"): "Un cuento es una novela depurada de ripios." Puede disculpársele al autor de tan magistrales relatos esa incomprensión de la diferencia fundamental de género que existe entre ambas formas literarias, que no son meras formas, es claro, sino sistemas u organismos que se rigen por leyes distintas y responden a distintas finalidades. Acaso se defendía contra el concepto frecuente que atribuye mayor importancia al más amplio y complejo desarrollo de la novela y superioridad de valor al novelista sobre el cuentista. Tampoco existe, por supuesto, tal diferencia de valores genéricos, pues el valor está en el talento del que escribe, como lo prueba el mismo Quiroga, no menor que ningún novelista americano y superior a muchos. Pero, más probablemente que un simple error de concepto, se dé, en este caso, una actitud de resentimiento literario, subconsciente, desde luego, como todo resentimiento. La crítica platense de la época había subpreciado las dos novelas publicadas por Quiroga, a veinte años de distancia una de otra; "Historia de un amor turbio", de 1908, y "Pasado amor", de 1928, en lo que no dejaba de asistir cierta razón a los aristarcos. De la última sábese que sólo llegaron a venderse cuarenta ejemplares en librería. Luego de ese segundo fracaso, que parece le afectó mucho el ánimo, pasó varios años sin publicar libro alguno. Recién en 1935, a pedido de una Edi-

torial, aparece su último volumen de cuentos, "Más Allá", no el mejor de los suyos, pero donde su tendencia metapsíquica se acentúa.

Hasta su aparición, y aun hasta después de su muerte, en 1937, el tipo de cuento de Quiroga es absolutamente excepcional en la literatura americana, siendo muy de observar, al margen de ello, que el carácter "fantástico" de casi todos, no impide su temática americana. Nadie podía dar mejor lo característico del ambiente natural y humano de esa región selvática, de esa entraña territorial del Continente, que como él lo da en sus relatos. Y, a propósito, recordemos que suele identificarse la narrativa selvática de este escritor americano con la de Rudyard Kipling, en el "Libro de las Tierras Vírgenes" y otros. Sin embargo, la similitud de ambos autores es sólo aparente y no pasa de la superficie. Ambos pintan la vida de la jungla, pero con espíritu y procedimientos muy distintos. El espléndido escritor de la época victoriana, no da, ni tal vez quiso dar, ni tal vez hubiera podido dar, sino un trasunto pictórico y poético de aquella vida, con toques de intensidad épica, comparable, en cierto modo, y más acertadamente, a Rivera, en "La Vorágine", cuadro el más potente y dramático que se haya trazado de la entraña selvática americana. Pero en los cuentos de Quiroga, en "Los Mensú", en "Anaconda", en "El Salvaje" y otros, por ejemplo, el plano no es el de la realidad objetiva, como en aquél, sino el de la vida oculta que está dentro de todo eso, y a través de lo cual —de dentro a afuera— está visto y trasuntado lo natural, lo geográfico y humano del territorio. Lo objetivo regional, el paisaje, lo poético, las "escenas naturales del nuevo mundo", no es la finalidad de su arte, como lo es en el otro, en los otros, por magistral que sea en eso el arte de aquéllos; y hasta podría decirse que esto se da por añadidura, porque lo que él busca, es el reino mágico del trasmundo y sus profundidades; la geografía y los caracteres son la realidad inmediata con la que opera; pero su objetivo está detrás de ella, más allá.

Una última observación, en esta síntesis. Recientemente, años después de muerto Quiroga (suicida, como otros de su familia, su mujer, sus hijos, alguno de sus mayores, en una extraña, hereditaria fatalidad de muertes violentas, no naturales), se ha suscitado

la discusión de si escribía bien o mal, si su idioma es o no correcto, si su estilo es o no literario. Cuestión perfectamente vana, a nuestro entender, y... fuera de la cuestión. El idioma y el estilo en Quiroga son los que tienen que ser de acuerdo con su función propia, con la idiosincrasia de su arte. En todos los escritores auténticos ocurre así; lo demás es academismo.

CAPÍTULO SEXTO

LAS MODALIDADES SUPRARREALISTAS DE MEDIADOS DEL SIGLO

I. La evolución de la narrativa occidental en las últimas décadas. Del objetivismo al subjetivismo. El orden clásico suclidiano y el descubrimiento del subconsciente. Intelecto y caos. Influjo en América de Joyce, Proust, Kafka, y otros grandes novelistas típicos de la época. El realismo tradicional, posición mayoritaria de la narrativa hispanoamericana contemporánea. El suprarrealismo, lujo intelectual de minoría. Diferencia entre la lírica y la narrativa. El caso de "Una generación perdida" de Max Dickman. Americanismo y suprarrealismo. El análisis introspectivo y la objetividad sociológica. Repercusión del realismo marxista en la narrativa continental. II. "Tinieblas" y "Larvas" de Elías Castelnuovo. Primeras influencias literarias de Dostoievsky. Dostoievsky, sin el espíritu religioso. Roberto Arlt y el grupo de Boedo. Resentimiento e introspección. "El juguete rabioso", "Los Lanzallamas" y otras novelas de Arlt. Lo fantástico y lo grotesco en su obra. El lenguaje folklórico porteño en su prosa. Su teatro, evasión al mundo sonambúlico. III. Las dos épocas en la novelística de Eduardo Mallea. La búsqueda apasionada de la argentinidad. El ensayista y el novelista. La novela intelectual. De "Nocturno europeo" hasta "La ciudad junto al río inmóvil". Una protagonista, discípula del autor. Novedad técnica en "Fiesta en Noviembre". Novela de tesis y novela ejemplar. Lo literario por fuera y por dentro. Lo sustantivo y lo verbal. Cambio de actitud desde "Todo verdor perecerá", prosiguiendo en "Las águilas", "La Torre", "Los enemigos del Alma" y otras. La novela pura. IV. Francisco Espínola y la narrativa de profundidad. Dostoievsky y Unamuno. El sentimiento trágico de la vida. Lo trágico-gauchesco en los cuentos de "Raza Ciega". Los dos planos de "Sombras sobre la Tierra". Almas y cuerpos. Realismo ambiental, idealismo psicológico. Cristo en el prostíbulo. V. El relato de Jorge Luis Borges. Cómo se identifican el ensayista y el cuentista. Intelectualismo sutil de su arte. Erudición y ficción en el relato. Borges y el criollismo. "El Aleph"; su parentesco con la literatura anglosajona. Rigor y gracia del estilo. VI. Felisberto Hernández y el cuento fantástico. El motivo autobiográfico en sus primeros libros. Poesía y humorismo. Análisis psicológico ejemplar. "Por los tiempos de Clemente Colling" y "El caballo perdido". Creación del clima onírico. Lo absurdo y lo humorístico. Predominio de los complejos sexuales en lo subconsciente de sus personajes. Lo mórbido y lo normal. Psiquiatría y literatura. El estilo convencional. La puerta entornada. VII. "El Pozo", primera y arquetípica obra juvenil de Onetti. Lo que un autor puede ganar y perder en su posterior madurez literaria. El método introspectivo en el relato. "Tierra de nadie", "La vida breve". Desdoblamientos simultáneos del autor en sus personajes. Diarios íntimos y catarsis novelesca. La gran angustia sexual, clave psicológica en sus temas. Registro analítico de percepciones y estados psíquicos. Aislamiento moral del individuo y crisis histórica. VIII. "Adam-Buenos Aires", de Leopoldo Marechal, Odisea porteña. Relación con el "Ulises" de Joyce y con la "Commedia" dantesca. La crítica más terrible de la urbe platense. Pesimismo y profecía. Poesía y realismo. El lenguaje folklórico y el literario. Circunstancias personales; el libro y su autor. IX. La angustia existencial en "La Sobreviviente", de Clara Silva. Biografía y ficción representativa; testimonios de Flaubert y Unamuno. El mundo de la conciencia y el personaje único. Unidad subjetiva en éste y otros libros de estructura fragmentaria. Lo li-

bresco y lo vivancial en la cultura. La "patética del intelecto", en la poesía y en la narrativa. Las influencias de los maestros. Un concepto de Alone. X. "El Túnel", de Ernesto Sábato, relato de técnica magistral. Un caso psiquiátrico muy significativo. Recuerdo de "La sonata a Kreutzer", de Tolstoy. Intensidad y crescendo del ritmo narrativo. El lenguaje conversacional rioplatense en la actual narrativa argentina. XI. Formas de ultrarrealismo narrativo en México y otras partes. El antecedente de Torres Bodet; sus relatos poemáticos. "Archipiélago de mujeres" y "Al filo del agua", de Agustín Yáñez. Procedimientos simultaneístas y contrapuntísticos. "El luto humano" y "Dios en la Tierra", de José Revueltas. Simbiosis del realismo regional con la ficción onírica alucinante. La influencia de Faulkner en la actual narrativa sudamericana. La autenticidad del carácter y las nuevas técnicas. Una objeción importante. "La noche anuncia el día" de Diego Cañedo, "Su nombre era muerte", de Rafael Bernal, y otras novelas fantásticas. La máquina de leer pensamientos. Lo fantástico y lo inverosímil. Otros autores mexicanos. Dos narradoras ultrarrealistas, chilenas. "El hombre que parecía un caballo" y "Viaje a Ipanda" de Arévalo Martínez. Moisés Vincenzi. Urbar Prietri; la técnica cinemática en la novela. El relato introspectivo y fantástico en el Plata. Obras de Bioy Casares, Manuel Peyrú y otros.

I

Se ha comprobado ya, en el curso de estos apuntes, cómo el realismo, en cuanto tal categoría tiene de fundamental y permanente, no de modalidad históricamente determinada, prosigue siendo la posición predominante de la novelística hispanoamericana, en todo el panorama de este medio siglo, hasta el presente.

Recapitulemos, *ad hoc*. El realismo, en cuanto designación de escuela, nacida hacia mediados del XIX, por reacción con respecto a la escuela romántica precedente —y ambas, formas mentales propias de sus épocas respectivas, expresiones de estados de espíritu distintos en distintas generaciones literarias en correlación funcional con todos los elementos intelectuales, sociales, políticos, de la evolución histórica que integran—, termina su ciclo, en Europa, donde se produce (como todos las formas de tipo universal, hasta hoy) hacia fines del siglo, dando lugar a nuevas modalidades, de índole psicologista y esteticista, que reconocen sus precursores en Stendhal o en Baudelaire (ambos incomprendidos en su tiempo). Así, a la gran novela realista de Balzac, Flaubert, Dickens, Zola, Tolstoy, Galdós, Eça de Queiroz, cuya finalidad es la pintura de amplios y fuertes cuadros de costumbres y caracteres, documentales del estado de la sociedad en su tiempo —historias naturales y sociales de una época—, suceden los sutiles exámenes de procesos de conciencia, los análisis de estados de alma, el mundo individual e interior, sustituyendo al social y

objetivo, que cultivan Bourget, Huysmans, Barrés, D'Annunzio, sin excluir, por supuesto, al mismo Anatole France, psicólogo sutil, aunque su ironía le acerque mucho a la crítica moral y social, que es una de las integrantes del realismo.

Se advertirá que, en esta esquematización de tal proceso literario, no hemos citado a Dostoievsky; y es que este novelista genial y único, no ejerce influencia en su siglo; precursor aislado, como Stendhal, sólo más tarde, ya muy entrado el novecientos, su presencia empieza a hacerse sensible y creciente en la literatura occidental. Esto se explica, en mucho, por el sentido profundamente metafísico de su novela, al cual el espíritu predominantemente positivista de la cultura occidental entre ambos siglos, es ajeno. Pero la evolución prosigue, entrado el siglo actual (como que su proceso no tiene solución de continuidad y las escuelas mismas no son sino caracterizaciones temporales relativas); al psicologismo y al esteticismo de esa época intersecular, todavía moviéndose en planos euclidianos de la conciencia, sucede luego una novelística de mayor profundidad (de mayor complejidad también), caracterizada por el descubrimiento y conquista del nuevo mundo de la subconsciencia —basado en lo intuicional— correspondiendo al del psicoanálisis en el orden científico (ambos en gran parte identificables) y a las nuevas corrientes fenomenológicas y existenciales en la filosofía, las que, asimismo, operan de un modo general en la novela.

Cierto que, al mismo tiempo que esa inmersión intuicional, introspectiva, en el mundo oscuro del subconsciente, se opera en la novelística actual, universalmente representada por Proust, Joyce, Huxley, Kafka, Hess, Faulkner, Miller, etc. —la mayoría de los grandes escritores contemporáneos— (y quien dice la novelística, dice el arte en general de este tiempo, así en lo literario como en lo plástico), una intensificación de lo intelectual, determinada, impuesta, por la necesidad misma de dominar esa difícil y peligrosa materia irracional, de modo que no arrastre a una anarquía romántica, o, peor aun, a una demencia moral. ("El sueño de la razón engendra monstruos"...) Que el arte, casi todo, en este tiempo, sea tal vez el más intelectual de todos los tiempos, a la vez que el más intuicional (el arte abstracto, suprarrealismo, etc.), se explica, pues, por esa voluntad de equilibrio —espiritual y formal— sin la cual todo se precipitaría en

el caos, donde ninguna forma genérica subsiste.[1] Y en verdad, sabemos que este peligro del caos es el que más amenaza al arte contemporáneo. Discernir, en cada caso, el mayor o menor acierto que se produce en esa reciprocidad dialéctica de ambos principios, es cosa que atañe a la crítica analítica; aquí estamos todavía en el terreno de la historia, es decir, en la comprobación de los hechos y caracteres generales de la época (y en cuanto atañe a la narrativa americana, que es nuestro objeto).

En el plano de la realización literaria, aquello que constituye el carácter propio y distintivo de esta evolución, es la alteración del orden tempo-espacial, que pasa del euclidiano, objetivo, racional, a otro, subjetivo, supra o infra racional, determinado por la vida oscura de la conciencia, en la cual, a su vez, el subconsciente va cobrando una presencia imperiosa. Este nuevo orden —que, naturalmente, a menudo, desde el punto de vista objetivo, tiene apariencia de desorden, de incoherencia, de caos— representa el mundo regido de dentro a afuera, por otras categorías que las del realismo clásico; y no es que el mundo de la novelística actual —la característica de este tiempo— sea menos real que el otro, el del realismo objetivo, sino que lo es de otra manera, acaso más profundamente real. De ahí que, en este fenómeno, literariamente considerado, tenga que intervenir necesariamente aquel otro factor aludido, al parecer contradictorio, en verdad complementario. Sin un aguzado y duro instrumento intelectual, no se puede trabajar esa materia. De ahí las grandes invenciones técnicas que también caracterizan a los novelistas de este siglo, de Proust en adelante. La narración simple es imposible, no responde; la composición se vuelve complicada. A diferencia de antes, todos los novelistas componían más o menos semejantemente, dentro de un orden narrativo normal; ahora cada cual tiene que adoptar un orden propio (aunque, naturalmente, haya también semejanzas). El orden objetivo (el de antes) es uno, común, inmutable, como el de la naturaleza; pero el subjetivo (el de ahora) es múltiple, variable, singular, como el de la psique misma. Y, sin embargo, no arbitrario; pues debe poder ser compartido por los demás, por el lector, ya que el arte es comunión o no existe. El escritor debe hacer vivir al lector en el mun-

[1] Por eso Gide decía de Dada... "le deluge, aprés quai toute recommence..."

do psíquico que ha creado, y que, no siendo el de la realidad objetiva, común, requiere nuevas técnicas. Y siendo toda técnica, así en ciencia como en arte, del orden de la inteligencia, se induce ese doble carácter paradojal, aparentemente contradictorio, propio de la narrativa contemporánea, comprobable en todos sus ejemplos más representativos.

No siempre esa posición subjetivista del narrador parece evidente para el lector común; y, en ciertos casos, hasta parecería precisamente contrario. Ejemplo de ello podrían ser novelas como "Manhathan Transfer" o "El Gran Dinero" de Dos Passos, mayormente esta última. Formalmente, son, en gran parte, una especie de crónica semiperiodística del acontecer exterior, una historiografía de la vida actual de los EE. UU., conjunto de biografías o fragmentos de tales, reales o imaginarios, paralelos o entrelazados. Pero el punto en que todos esos hilos como dispersos se anudan, al que todos esos caminos cruzados y medio laberínticos convergen y se centralizan —y allí adquieren su unidad y sentido, componiendo una vasta sinfonía—, es la conciencia del lector mismo, el autopersonaje ideal de la novela. El orden objetivo está sustituido por el subjetivo. Ello, en cuanto atañe a la estructura compleja de la obra; en cuanto al tratamiento particular de sus personajes de ficción, la tónica de la subjetividad es ya más evidente. En otros autores, como Proust, Joyce, Huxley, Kafka, etc., esa tónica y esa técnica son ya más directas. Observa un crítico europeo, que, la novela actual, apartándose de la tradición, "es un perpetuo ensayo de formas nuevas". Cierto; pero advirtiendo que este firme propósito no es sólo prurito de originalidad, sino necesidad de hallar formas técnicas que correspondan a nuevos estados de conciencia literaria, a nuevas posiciones del escritor; y no opuestas a las tradicionales, a las *clásicas*, sino distintas, propias. Admirar a Cervantes o a Balzac, no implica escribir como ellos; a cada tiempo sus formas; y a cada escritor su tiempo. Y en todo, lo que parece revolucionario (y en cierto sentido lo es) se torna clásico después (el caso de Proust), es decir, integra el gran árbol del arte universal, que crece renovándose, no repitiéndose, siempre diverso y siempre el mismo, porque su unidad es el hombre.

II

Toda esta fundamental evolución ocurrida en el campo de la narrativa —cuyos rasgos generales y primarios esbozamos— sólo ha alcanzado a tocar, hasta ahora, en muy escasos puntos salientes, la narración hispanoamericana, que, en general, permanece fiel a la manera realista tradicional, anterior a esa evolución, la de Balzac, la de Flaubert. Los nombres de autores y obras de mayor fama continental en el presente —Rivera, Gallegos, Icaza, Barrios, Gálvez, Güiraldes, Guzmán, Alegría, etc.—, atestiguan el hecho.

Tampoco esta complejidad psicológica y técnica de la novelística actual en otras zonas, que alcanza aún a la temática que pudiera parecer de carácter neorrealista, por el trasunto de caracteres y conflictos regionales, primitivos, violentamente dramáticos, tal como se presenta en Faulkner y otros escritores americanos del Norte, tampoco ésta, anotamos, ha logrado afectar mayormente a la novela ni al cuento sudamericanos, aun siendo Faulkner uno de aquellos cuyo influjo se hace sentir más, en algunos escritores de la nueva generación; pero pocos. Esa misma temática regional de rasgos primitivos, violentos —semejante a la que trasunta la narrativa del Sur, especialmente la tropical—, en la del Norte está dada formalmente en simultaneidad de planos tempo-espaciales y en zonas psicológicas del subconsciente (pues lo que hace la novedad no es el tema, sino el procedimiento). En la del Sur —salvo esas excepciones— prosigue desarrollándose en el plano del realismo tradicional, tal como la vemos en la mayoría de los escritores actuales, de México a Chile. La prosa, el estilo, ha sido algo más influenciado por las corrientes ultra o intrarrealistas, que aquí es lo mismo, no afectando la contextura de la obra, aunque sí dotándola de cierto clima literario más sensible, más sutil que el del realismo simple; un lenguaje más metafórico que el de la narrativa anterior, da al relato alguna resonancia subjetiva.

¿Cuál es el por qué de este hecho literario? La respuesta más evidente sería de orden taineano; pues si bien el determinismo de esa escuela está teóricamente muy desdeñado por la crítica literaria actual, prácticamente parece tener todavía mucha vigencia en esta parte del mundo. Acaso la tenga en todas; pero la obra

de arte como producto determinado, predominantemente por el clima humano que prevalece en su medio, es lo más normal y corriente en esta América. Las modalidades suprarrealistas en la narrativa, no concuerdan con el estado de cultura intelectual de la mayoría de los países; en su suelo no arraiga el trasplante de las formas complejas; la introspección psíquica no se adapta a su tipo mental extravertido. Y lo que se produce en desacuerdo con esa modalidad, en ciertos limitados planos de cultivo literario más intenso, obtiene escasa resonancia ambiental; lo que se impone es el realismo (a lo más, vestido de literatura). Pero como el hábito no hace al monje, este vestido literario no cambia la índole y la contextura realista del relato; es sólo un traje a la moda.

Esta comprobación parecería chocar contradictoriamente con el hecho de que, en otros géneros literarios, la poesía, por ejemplo, las modalidades estéticas más avanzadas han hallado campo propicio de cultivo y propagación. Esta diferencia se dio ya, también, en la época del modernismo, aunque en grado menor. Hubo una pequeña narrativa modernista, posterior a "Azul", escasa en proporción, aunque produjera, por excepción, alguna obra mayor como "La Gloria de Don Ramiro"; pero la narrativa continental, la de gran prestigio y permanencia, siguió siendo fundamentalmente realista, balzaciana, galdosiana, pintura de vastos cuadros de ambiente y de caracteres, en su mayoría regionales.

También ahora, frente a la gran narrativa sudamericana, la actual —grande, decimos, por la extensión y la representación— de tipo fundamentalmente realista (aun bajo aquel traje literario...), los escritores de modalidad ultrarrealista son raros. En el Plata, por ejemplo, se destacan unos cuantos nombres: Arlt, Borges, Marechal, Hernández, Onetti, Sábato, Silva, Benedetti y otros (a los que habría de agregar el muy ilustre de Quiroga, actual aunque anterior), frente a los de tendencia tradicional: Gálvez, Lynch, Dickman, Zavala Muniz, Amorim, etc. Este fenómeno divergente, que ya presenta, por proporción, el carácter de un movimiento (si bien nada tiene de uniforme sino de diverso), corresponde también a las condiciones sociales del medio. La región platense, una de las más cosmopolitas y europeizadas del Continente, es aquella donde las nuevas formas han hallado clima más propicio. (Ya se sabe lo que, *europeización* quiere de-

cir, en este caso: asimilación de la cultura occidental moderna, cuyo centro es Europa, aunque los EE. UU. comparten ya esa posición, al menos en cuanto a la tecnología respecta.) Dentro de ese proceso sociológico de asimilación y nacionalización de la cultura occidental moderna por los países americanos, sólo los núcleos urbanos de mayor densidad ofrecen ese clima de cultivo correspondiente a las formas más agudas del arte y del pensamiento, sin que éstas se presenten como mero fenómeno de exotismo. No empleamos aquí este término, en el sentido que suele hacerlo el nacionalismo ingenuo, para el cual es exótico todo lo que no sea genuinamente criollo, regional, nativo, concepto éste, contrario al sentido de la evolución histórica de estos pueblos, que puede ser el de nacionalización de la cultura universal (como decía Justo Sierra), pero no el de resistencia a su asimilación. En el plano estético —que es el de este comentario—, *exótico* es aquello que no responde al estado general de la cultura y a los modos de vida de un medio determinado. De ahí que ciertas modalidades literarias —como la narrativa suprarrealista de estas últimas décadas— sólo resulten auténticas en el clima intelectual de ciertas grandes ciudades. Desde luego, no pretendemos que las del Plata sean las únicas, aunque su cosmopolitismo es factor muy determinante; también en otros centros se produce algo el fenómeno, como ha de verse.

Podría objetarse aquí, que, de acuerdo con estas concreciones, también el modernismo fue una modalidad exótica, pues no respondía al estado general de la cultura de los países americanos; y, sin embargo, arraigó y se extendió durante toda una época; y no sólo eso, sino que representó un movimiento típico de la mentalidad continental en su historia. En otra parte de este esquema —la que trata especialmente de la poesía—, se da mayor respuesta a esta cuestión. Limitémonos aquí a indicar que, siendo el modernismo, el propiamente tal, el promovido por Darío, algo esencialmente poético, no estaba necesariamente supeditado a las condiciones sociológicas del medio. Aparte de que una de sus características, en los primeros tiempos, era precisamente la rebeldía espiritual contra el medio, contra la tradición literaria, su estética misma era de índole evasiva con respecto a la realidad; y, en cuanto tal, significaba un estado de crisis espiritual muy característicamente hispanoamericano en su momento histó-

rico. Pero la narrativa —la verdadera— no puede evadirse de la realidad —en América, al menos—, debe representarla, quiere representarla. Y en esa representación de lo real, va implícito el estado general de conciencia, de cultura. Además, si el modernismo no tenía mucho que ver con la sociología del medio, tenía que ver, sí, y mucho, con la psicología de su gente. No ha de olvidarse que esta modalidad se caracterizaba por el predominio de los elementos decorativos, exteriores, por el refinamiento, la exquisitez, el arte lapidario parnasiano, el gusto por la palabra rara y preciosa; todo lo cual sitúa su estética en un plano de extraversión, no de introversión lírica, en su mayor parte. Este carácter condice perfectamente con los rasgos predominantes de la literatura hispanoamericana posterior al romanticismo; y aun, en cierto modo, dentro del propio romanticismo, que aquí, en América, tomó un carácter preferentemente ambiental; fue paisajista y costumbrista, ante todo, aunque no exclusivamente. Eso, en el arte; en filosofía fué eminentemente político, *a tout comprendre;* el liberalismo.

El problema no termina ahí, sin embargo; la alusión al americanismo literario requiere aclararse. El americanismo es una temática, no un estilo; por tanto, los procedimientos suprarrealistas no lo soslayan, lo incluyen y lo tratan de otro modo: desde adentro, en lugar de hacerlo desde afuera. Al examinar, siquiera sea muy someramente, la obra de algunos de los pocos cultores de las nuevas modalidades, veremos cómo, circunstancias y caracteres nacionales, paisaje, ambiente, entran a formar parte del relato; pues viviendo sus personajes en tal ambiente y ocurriendo en él sus experiencias (aunque éstas sean introspectivas), necesariamente, automáticamente, podría decirse, se da su trasunto. Nada impide tampoco que, como en el caso de "Adam-Buenos Aires", de Marechal, por ejemplo, ese ambiente mismo y sus problemas, la vida toda de la gran ciudad, sean el motivo central de la obra.

Es obvio que toda novela o cuento escrito en América, ha de tratar, en lo que es objetivo, motivos americanos; no sólo y no tanto por razones de americanismo literario, sino por la más específicamente estética de la autenticidad misma de la obra, pues sólo es auténtica la obra trabajada con elementos de la experiencia viva del escritor. Un escritor sólo conoce intuitivamente, por

sí mismo, el medio en que vive; las cosas, las gentes, las circunstancias que le rodean; las otras las conoce sólo por vía de cultura, de lectura, y no siendo material de primera mano, no es de uso objetivo legítimo para él. Si los personajes de la narrativa americana han de ser americanos u hombres que viven en América, el mundo objetivo, ambiental, que se trasunta a través de sus procesos de conciencia, no puede ser otro que el de su experiencia personal. Y esta verdad rige aun en el caso de la narrativa fantástica, tal como podemos verlo en Borges, en Hernández, entre los rioplatenses. No hay, pues, implicancia alguna entre ultrarrealismo y americanismo; y no está ahí la razón de la incomodidad.

El quid de la resistencia general (no siempre pasiva) al norealismo, cuando de narrativa americana se trata, lo que es igual a la persistencia del realismo, más o menos poetizado —paradoja perfectamente clara—, está, probablemente, en el predominio que sobre la conciencia general americana sigue teniendo la objetividad del orden representativo. Siendo la extraversión lo característico del tipo psicológico predominante en estos países, como ya lo hemos anotado, es obvio que la técnica introspectiva del relato no le acomode. Técnicas que tienden, de suyo, a sugerir más que a mostrar, hacen más arduo el tratamiento del tema, así para el lector como para el escritor. Además, en el orden introspectivo, el tema no es la representación de la objetividad sino de la conciencia, de sus contenidos, de sus procesos, de sus conflictos, a través de lo cual, indirectamente, por necesario complemento, se va dando lo otro. Y, hasta ahora, el lector de novelas americanas quiere el tema objetivo directo, sea él trasunto de paisaje, costumbres, caracteres, problemas, y los autores también.

Inmediatamente relacionado con este fenómeno está aquel otro a que ya aludimos en páginas anteriores, acerca del escaso cultivo de la modalidad novelística de índole psicológica, y del predominio que el trasunto de la objetividad social, ambiental, ha tenido siempre en la narrativa del Continente. En verdad, podría decirse que se trata del mismo fenómeno en formas y fechas distintas, pues lo de ahora no es sino la profundización mayor de lo de antes, la misma dirección, pero llevada a planos de subjetivi-

dad más categóricos. Decididamente, el hombre interior, no parece ser, hasta ahora, virtud vocacional de nuestra literatura.

Vuelve aquí por sí mismo, al tapete, lo ya dicho acerca de la novela de tipo psicológico en nuestra historia literaria. La escasez del elemento específicamente psicológico en la mayor y la más representativa novelística del Continente, se presenta algunas veces en forma de debilidad; ya señalamos cómo ciertos autores de gran acierto y vigor en la pintura de tipos y ambientes —Javier de Viana, por ejemplo—, se vuelven flojos, hasta falsos, cuando intentan explicar psicológicamente a sus personajes. Ya hemos anotado también cómo, en una de las dos más famosas novelas hispanoamericanas contemporáneas, "Doña Bárbara" (la otra sería "La Vorágine"), la psicológica de los personajes se da en una o dos páginas, siendo todo lo demás pintura de ambiente. En pocos casos y no en grado mayor, la gran narrativa geohumana, realista, regionalista, hasta hoy, se adentra en el mundo de la conciencia; un mínimo de análisis de caracteres en un máximo de cuadro ambiental, es decir, que aquello explica esto, o, si no lo explica, lo supone.

Toda referencia a lo ya escrito acerca de la narrativa realista —objetivista— americana, viene a cuento para ayudarnos a comprender la tardía y escasa repercusión que, hasta ahora, han encontrado entre la mayoría de los escritores, las tendencias renovadoras de los últimos treinta años en otros continentes. Otro factor interviene, u otro aspecto del mismo; y aunque su índole es más vaga o más sutil, no por eso deja de actuar sobre el subconsciente. Toda subjetivización del motivo tiende a una perspectiva metafísica, más o menos implícita (dándole su profundidad). Y ya hemos visto, en otros capítulos, que la psicología del hispanoamericano, en general, no es propicia a esa posición de conciencia, prefiriendo tener por horizonte un idealismo de tipo intelectual humanístico. Decididamente, hasta hoy, nuestra vocación no es la metafísica, sino la sociología.

Probablemente se relaciona con estos caracteres mentales la repercusión que el marxismo ha tenido en la narrativa continental de estos últimos tiempos, tal como lo comprobamos a través de la producción más notoria en varios de sus países. Pero como el marxismo no es una estética, ni una técnica literaria, sino una ideología social, sus criterios hinchan de tesis y propaganda gran

número de novelas y cuentos, mayormente en las regiones andinas y tropicales, cuyos títulos se anotan en otro capítulo. Por tanto, no sólo ya no alteran en nada los procedimientos narrativos del realismo simple, sino que los ratifican y refuerzan. La posición netamente objetivista y social del marxismo en el arte, concuerda doblemente con ciertas características mentales sudamericanas ya expuestas, por el hecho de ser en cualquiera de sus formas fundamentalmente antimetafísico, heredero directo, en este aspecto, del más neto materialismo científico del XIX. La antimetafísica del método dialéctico del materialismo histórico, que no sólo está lógicamente implícita sino expresa en él, desde la tesis de "Miseria de la Filosofía", del propio fundador, resulta, por su índole, contraria a toda literatura de introspección experiencial, de profundización subjetiva, siendo ésta, implícitamente metafísica. Y, además —o ante todo—, como el marxismo atribuye toda actitud filosófica (y estética) a determinado estado del proceso histórico de la lucha de clases, resulta que toda subjetividad (así como toda metafísica) es expresión propia del individualismo burgués, y, como tal, en nuestro tiempo, forma viciosa, decadente y reaccionaria. El hecho casi monstruoso, casi inverosímil, de que Dostoievsky, el más profundo de los novelistas modernos, se halle proscrito por la censura oficial soviética en su patria, da la medida exacta de ese criterio. Pero, ¿acaso la idea misma de profundidad, la misma palabra, no están virtualmente excluidas de la mentalidad marxista, como sospechosas de especulación metafísica, subjetivista y... burguesa?

Un último término —no, quizá, el último— se entrevé todavía en este rápido examen de etiología literaria. El método introspectivo —el que da el mundo de la conciencia del personaje, no sólo el de las cosas que le rodean o acontecen, o, el de esas cosas, pero en cuanto contenidos vivenciales de conciencia, el que da el mundo en función del ser y no viceversa, etc.—, el que requiere personajes en quienes la vida interior asuma intensidad categórica, el método que puede acercar más a la esencia intuitiva, existencial de la realidad, desvía y aleja al escritor de la objetividad sociológica del ambiente, la cual parece ser tendencia dominante del sudamericano en general, aun del intelectual, o del intelectual mayormente, se halle o no sustentado por el marxismo.

A estas comprobaciones podría oponerse una objeción de hecho inmediato: el prestigio logrado entre las minorías cultas de esta América por los grandes novelistas europeos contemporáneos, cuyas modalidades definen esa evolución del género. Proust, Joyce, Huxley, Kafka, Dos Passos, etc., son editados, celebrados, comentados en todos los centros de cultura del Continente. Es que el caso no es simple, sino bastante complejo; y, como toda cosa compleja, es o parece ser contradictorio. Que sea la minoría más culta, más intelectualizada, la que hace ambiente a esa literatura, ya supone una limitación ambiental, aunque frente a ello está el hecho de que son los escritores, precisamente, los que forman en primer plano en esa minoría. Pero el que la producción propia sólo en mínima proporción se sienta llamada a situarse en esa posición literaria, ha de responder probablemente al predominio de aquellos otros factores a que nos referimos. Es lo más probable, sin embargo, que en los próximos venideros años, la resistencia disminuya y la producción orientada en esa nueva dirección vaya creciendo en la proporción que decrezcan los factores de resistencia.

Finalmente, aclaremos que estas observaciones no implican demérito para el tipo de narrativa realista tradicional, que, al fin de cuentas, es el de casi todas las grandes obras de la literatura narrativa universal anteriores a nuestra época, así como dentro de la hispanoamericana, del pasado y del presente siglo; y nada impide que sigan produciéndose (al menos en América), como lo demuestran "La Vorágine", "Doña Bárbara", "El Mundo es ancho y ajeno", etc., para ahorrar otros ejemplos, entre los más famosos. Advertimos que, el *casi*, puesto líneas arriba con referencia al realismo de la narrativa universal, tiene en cuenta que, ciertas obras formalmente o exteriormente realistas, como el *Quijote*, la máxima creación novelesca de todos los tiempos, son, por dentro, profundísimamente subjetivas y metafísicas.

Estas observaciones responden, pues, a la conveniencia de fijar posiciones de la narrativa americana con respecto a la evolución de las formas de este género literario en Occidente, en las últimas décadas. En tal sentido, planteamos los términos generales del problema, sin pretender haber llegado todavía a una posición exhaustiva. Quizá tengamos que insistir en ello más adelante.

III

Mientras Elías Castelnuovo, el primer escritor platense —y probablemente americano— en sentir, a su manera, el influjo literario de Dostoievsky, manifestándose en el patetismo sombrío de sus cuadros y de sus personajes, deriva hacia una narrativa de tendencia social, proletaria, tal como se concreta en sus relatos de "Tinieblas" (1923) y "Larvas" (1931) (lo que es desviar aquel influjo en direcciones muy distintas a las de su origen), otro escritor de ese grupo, el de Boedo, Roberto Arlt, un poco más joven que aquél, se mantiene en el plano psicológico de la personalidad, de la introspección, concentrando su intención en la experiencia individual, no por ello menos representativa. La corriente dostoievskiana adquiere así, en él, mayor intensidad virtual, su verdadera dimensión de conciencia, es decir, su dirección hacia adentro, no hacia afuera, hacia lo profundo, no lo extenso. Si su obra presenta amplias relaciones con la realidad sociológica, es sólo de modo indirecto y en cuanto el personaje está necesariamente circunstanciado por su medio. El hecho de ser, casi siempre, sus protagonistas, hombres —y mujeres— de condición social desheredada, y de desarrollarse siempre sus motivos en el ambiente proletario y no en el burgués, les conexiona, naturalmente, con los temas de la pobreza y sus problemas sociales. El mismo autor es, biográficamente, de condición proletaria; se forma moralmente y aprende la vida en la experiencia amarga de la pobreza, en el ambiente del suburbio, mitad obrero mitad malevo, de la gran ciudad turbia en que ha de ambientar su narrativa.

Hijo de inmigrantes de la Europa central, su primer aprendizaje del mundo lo hace en la calle del arrabal porteño; y el de las letras en la escuela primaria de su barrio, de la cual no pasó nunca su didaccia normativa. A los diez y seis años abandona el hogar por resentimiento con el padre. Trabaja en oficios diversos, a veces penosos, aquí y allá, llevado por su indisciplina individualista y su inquietud de espíritu; a ratos albañil o mecánico, a ratos periodista o dependiente de comercio, a ratos *atorrante*, también —y, por sobre todo, lector apasionado de cuanto libro, bueno o malo. literario o filosófico, caía en sus manos— su vida

juvenil es la de un típico bohemio intelectual, llevado a través de las cosas hacia el centro de su vocación y su destino. De ese aprendizaje de la miseria extrajo dura y sombría materia para su arte.

En la rivalidad polémica que, por entonces, de 1920 al 30, divide a los dos grupos literarios principales de la joven generación argentina, el de Florida y el de Boedo, Arlt ocupa posición intermedia, independiente, guardando amistosas relaciones con ambos. Por su condición social proletaria, por su completa autodidaccia de muchacho del suburbio, por los temas mismos de sus narraciones y hasta por su estilo rudo y popular, pertenece al grupo de escritores proletarios llamados *los de Boedo;* pero lo separa de éstos su alejamiento de la literatura tendenciosamente socialista que aquéllos cultivan, posición que le acerca, en cambio, a los escritores *puros* (no-*engagés)* de Florida, quienes, por su parte, lo reivindicarán luego como suyo, incluyéndole en su *elenco*. Contrariamente a lo que pudiera suponerse, es entre éstos, en efecto, que encuentra primeramente acogida su producción todavía inédita. El muchacho tiene entonces un empleo pintoresco, nada frecuente en el ambiente platense: es Secretario particular de Güiraldes, el rico hacendado y novelista, quien le ha dado tal cargo sólo para protegerlo. Por Güiraldes publica en "Proa" su primera colaboración: algunos capítulos de su novela "El Juguete Rabioso". La novela misma debía aparecer, con ese título, editada por "Proa" —es decir, por Güiraldes—; no aparece, sin embargo, hasta el año 26, por otra vía, anotándose esta ironía paradojal: la editorial socialista de Boedo, dirigida o asesorada por Elías Castelnuovo, había rechazado la obra, no sabemos si por razones de discrepancia estética o ideológica. Castelnuovo y Arlt llegan, sin embargo, después, a ser grandes amigos; y aquél se redime, en parte, de su error, escribiendo sobre éste una Memoria apologética, aunque póstuma; fue en 1924, en la revista "Columna" que dirigía César Tiempo, y con motivo de su muerte.

En verdad, y en suma, puede decirse que si Arlt es, con respecto al grupo de Boedo, el más talentoso y notorio de sus escritores, con respecto al otro, el de Florida, comparte con Güiraldes y Borges esa primacía. El tiempo y la historia han pasado ya sobre esas polémicas juveniles; pero Boedo y Florida repre-

sentaron, en su hora, dos tendencias literarias netamente definidas: la populista (socializante) y la intelectualista (apolítica), Arlt es el puente que une a ambos bandos, ya de largos años inexistentes. Y esa circunstancia que, biográficamente parece tener poca importancia, la tiene para la mejor comprensión crítica de su obra.

En efecto, sin ser socialista (en su literatura, al menos), Arlt cultiva un género de realismo (ahora diríase un neorrealismo) profundamente humano, impregnado de los zumos más amargos del resentimiento del hombre contra el mundo de la realidad social; pero sin que haya en su obra asomo de ideología, doctrina ni prédica. Sus personajes, desde "El Juguete Rabioso" (1926) hasta "El amor brujo" (1932), como asimismo los de su teatro, desde "El Humillado" (1930) hasta "La Fiesta del Hierro" (1940), son seres fracasados, atormentados, resentidos, buscando su evasión en lo fantástico, y por tanto, personajes fronterizos entre la razón y la locura. En esta característica subjetiva de sus personajes está su fundamental diferencia con los escritores socialistas, que buscan, no evasión sino lucha, en soluciones positivas, objetivas, políticas, impugnando las otras. Y aquí está el punto de confluencia de Arlt con Dostoievsky. El conocimiento del genio ruso es, para el joven escritor argentino, la revelación del mundo de la conciencia; pero no en el plano fácil de una mera sugestión o imitación literaria, sino en el de la profunda coincidencia vivencial con su propia experiencia. Arlt es, él mismo —como sus personajes—, un "humillado y ofendido". Y toda su obra de novelista y de dramaturgo, está amasada con esa levadura autobiográfica. Que sus personajes sean en el fondo él mismo, no es novedad en literatura; la mayoría de los grandes personajes novelescos lo son, en mayor o menor grado. Lo singular es que, en él, lo son no sólo en la manera indirecta de esos personajes universales, por encarnación imaginaria de sí mismos en otras vidas, en otras circunstancias, sino más directamente, más históricamente, por trasunto de circunstancias y hechos propios, encarnados en la ficción del personaje. Silvio, el adolescente de "El Juguete Rabioso", testimonia en gran parte su propia experiencia personal; Erdosaín, de "Los Siete Locos" y su continuación "Los Lanzallamas", está hecho con su misma sustancia vital, aunque no siempre con su acontecer. En carta a su madre, y a propósito de

"Los Siete Locos", confiesa: "No hay un solo crítico de mi libro que no haya escrito: 'Lo grande de ese libro es el dolor que hay en Erdosain.' Pienso que ese gran dolor no se inventa, ni tampoco es literatura. Pienso que yo mismo puedo ser Erdosain."

Llegados a este punto conviene aclarar que ese "gran dolor" de su literatura y de su alma, no es meramente el que se refiere a una condición social, ni el que puede ser curado por reformas de ese orden, sino aquel, más profundo y esencial, que atañe a la experiencia del alma frente a la realidad sempiterna del mundo, cualesquiera sean sus condiciones. De ahí que su obra no tenga ningún sentido social directo, sino simplemente humano. Circunstancias de otro orden, psicológico sí, parecen haber determinado en mucho su carácter, transfundido en su obra. Gravita sobre ella —la de su primera época, al menos hasta el año 33, aproximadamente, en que cambia de frente— el resentimiento producido por la dura tiranía moral del padre, un rígido ex militar alemán desplazado, bajo cuyo signo de represión y de terror crece su adolescencia, hasta su ruptura con él y su huída de la casa, convirtiéndose en vagabundo. En carta de 1948, a un amigo, su madre, que le amaba, atestigua: "Nadie supo nunca lo que Roberto ha sufrido; tres años estuvo su padre sin hablarle. Su primera juventud fue muy trágica; su vida y la mía una tragedia; por eso sus escritos tienen mucha angustia." La similitud del caso suyo con el de Kafka es sorprendente; tanto más cuanto que, en ambos casos, esa herida psicológica tan profunda asume parecidos caracteres en la obra literaria, y aunque, desde luego, no llegue en éste al poder de creación genial que en aquél.

Sus primeras obras parecen operar a modo de catarsis, de liberación de ese resentimiento. Y es así que luego puede emprender, ya casi curado de él, esa que llamamos su segunda época literaria, la de su teatro, al cual se dedica casi exclusivamente desde el 33 hasta el 40, produciendo cinco o seis tragicomedias, de una objetividad de tema y estilo en la que su yo autobiográfico casi desaparece. Y también la huella de Dostoievsky, cuyo influjo se ejerció sobre aquel fondo de resentimiento y angustia de su juventud, fondo que parece necesario para que el más genial y profundo, pero también el más atormentado de los novelistas del XIX, pueda ejercer influencia sobre algún joven escritor. Reiteramos a este respecto el concepto ya apuntado en estos esco-

lios; las influencias de los grandes escritores sobre los jóvenes, se rigen por ley de afinidad; es preciso que haya, en la psique, algo que responda especialmente a determinada lectura. Dostoievsky requiere, como resonancia, ese fondo moral angustioso y *agónico*. No obstante, en el caso de Arlt, como en el de otros, los muy pocos escritores americanos de este siglo que han sentido, *cada cual a su manera* ese influjo afín, hay que descartar la parte —que no es parte sino esencia— atingente al sentido religioso, al dramático misticismo del maestro ruso, ausente en la obra de éstos, como está ausente en toda la narrativa americana, según ya lo observamos en otros capítulos. En tal aspecto, Arlt no es excepción.

Parecería imposible el influjo de Dostoievsky en quien no poseyera ese espíritu religioso; pero ha de recordarse el muy diverso modo —y grado— en que un influjo literario puede obrar y manifestarse en otros, según la diversa y peculiar personalidad de cada uno; siempre, claro está, que se trate de personalidades auténticas y no de meros, superficiales reflejos. En una personalidad de fondo moral angustioso, pero privado de conciencia religiosa, como Arlt, ese influjo se manifiesta de modo más claro en el dominante pensamiento del acto gratuito, de la experiencia del mal, de la culpabilidad voluntaria (tal como en "Crimen y Castigo") reiterada de modo casi obsesivo en el transcurso de "Los Siete Locos" y de "Los Lanzallamas", a través de Erdosaín, el personaje que más se parece a él mismo. De ahí que, en lugar de la liberación mística de la conciencia, sus personajes busquen la evasión por vía imaginativa.

Elías Castelnuovo, que también ha experimentado, a su manera, el influjo novelístico de Dostoievsky, trata, en "Larvas", libro de tendencia social revolucionaria, el caso de un pobre muchacho, arrastrado a la delincuencia y sometido a policía y justicia, una de tantas víctimas, en fin, de sus condiciones de vida. Arlt trata un caso semejante en "El Juguete Rabioso"; pero su personaje adolescente (en el que, como se dijo, hay gran parte de su misma vida) no cae en las fauces de ese monstruo, del que muy difícilmente pueden después salvarse; es un delincuente potencial, que se salva de la caída por sus propias complejidades psicológicas, que son las del autor, y participa en mucho, en demasiado, quizá, de su amistad intelectual con Dostoievsky. El

final del relato de Castelnuovo es más real, más objetivo, más común; el de Arlt, es un poco literario, por dentro; el muchacho habla como no puede hablar un muchacho y menos de su condición; es el autor adulto quien se expresa por su boca. Lo peor que tiene este libro es ese final, precisamente, porque es falso; en lo demás está lo verdadero.

En "Los Siete Locos" y "Los Lanzallamas" (superiores como creación literaria al primero, aunque el primero sea superior en cuanto documento humano), una extraña pandilla de intelectuales fracasados, resentidos, psicópatas, planean la empresa de una utopía social, financiada con el producto de un *trust* de lenocinios. A primera impresión, la idea del relato parece extravagante hasta lo inverosímil, hasta el disparate. Pero, entrando en él, ya no resulta así, si se tiene en cuenta que tratamos precisamente con personajes psicopáticos (como ya lo advierte el autor en el título) cuya forma y grado de locura no llega hasta requerir la internación en el hospicio; andan por el mundo inhóspito, como tantos, pues ya sabemos que del 0 de la normalidad al 100 de la demencia, en la humanidad que se mueve en torno nuestro (y por qué no, a veces, en nosotros mismos) se da la más diversa escala de megalomanías, paranoias, etc., sin hablar de *complejos* y otros corrientes diagnósticos del psicoanálisis, que no han encontrado aun, en la literatura, ingenio como el de "Snok o el Triunfo de la Medicina." Pero lo que mayormente valoriza esta novela de Arlt, no es tanto el estudio de la psicopatía misma de los personajes —emparentados con la gran novela rusa, en cuanto la angustia llega a dar a los suyos cierta real o aparente forma de desesperación (como en "Los Endemoniados" y otras)—, sino la negra sátira que se proyecta, a través de ella, de la realidad social del mundo, una realidad dada al modo de un *grotesco*, en lo que consiste la creación artística del novelista y la justificación misma de la novela. Por lo demás (y tal vez esto sea lo principal), la manera narrativa de Arlt es, en general, vigorosamente prieta en su estructura, de línea ceñida al motivo y al efecto, de ritmo ágil y firme, sin digresiones ni superfluidades, sin *literatura* (al menos en la forma...), verdadero modo de novelista. Si por algo peca, a veces, es por el contrario; excesiva rudeza.

Mas hay en la novelística de Arlt, aparte de ello, un elemento literario enteramente original. Es el primero en llevar a la narra-

tiva una modalidad estilística netamente vernácula, que no es la gauchesca, sino la urbana, la porteña, hecha con el lenguaje llano, cotidiano, el de la calle, el del café, consuetudinario, diríamos, en cuanto está fuera del Diccionario y la Gramática del idioma. Artl escribe como se habla vulgarmente en el Plata, tendiendo al lenguaje crudamente realista; su manera es antiliteraria, logrando con ello, el escritor, una sensación de autenticidad humana, de desnudez, de *cinismo* (en el sentido filosófico) que el estilo literario, culto, no puede dar; bien es verdad que ello se logra, a menudo, a costa de cierta inevitable, inherente guarangueria plebeya, que, por lo demás, es característica del ambiente. Tal forma de expresión, tal estilo realista, verista, vernáculo, ha tenido posteriormente otras manifestaciones en otros escritores platenses, por lo que debe reconocerse en él a su iniciador.

Naturalmente, por ello, Arlt ha sido acusado de escribir mal, de no saber escribir, de no tener estilo (ni gramática). El mismo, reconociéndolo, declaró que no tenía tiempo ni comodidad para ser estilista, sugiriendo que el estilo era un lujo de ricos, de ociosos; pero la verdad, que tal vez él mismo no sabía, es que esa baja forma de su prosa, ese vulgarismo tan directo, respondía a una subconsciente rebelión de su resentimiento contra los valores convencionales, una necesidad de ser negador, violento, un poco bárbaro. Recordando a Nietzche podríamos decir que su resentimiento fue creador, engendró valores; pues, precisamente, en ese vulgarismo conversacional de su prosa consiste su originalidad y su fuerza. El escribe como se habla; y ya sabemos que en el Plata, y más aún en Buenos Aires, se habla muy mal, desde el punto de vista de la Academia; atreverse a llevar esa *germanía* de barbarísima sintaxis y de léxico cosmopolita a la narrativa, ha sido su hazaña. En la prosa porteña de Arlt, se mezclan español, criollo, lunfardo, con galicismos, italianismos, anglicanismos, en voces y giros, pero con tal habilidad, que su lenguaje, aunque impuro, aunque inculto, no deja de configurar una modalidad del común idioma español. Su originalidad, su autenticidad, están precisamente en eso: en prescindir del estilo culto, literario, para escribir en algo como un nuevo *roman paladino* porteño, pero sin caer, tampoco, en el argot lunfardo de la letra de los tangos, no obstante usar algunos lunfardismos corrientes.

La indisciplina literaria, el apresuramiento con que producía,

las grandes flaquezas de su cultura intelectual, determinan, como es inevitable, grandes desigualdades de calidad en su obra. Como es sólo un instintivo, un intuitivo, incurre en caídas frecuentes. Sus libros mezclan lo bueno —a veces muy bueno— con lo malo, a veces muy malo. A este respecto, debe anotarse que lo mejor de sus libros corresponde a aquello que es intuitivo y espontáneo, fruto de su propia experiencia del mundo y de sí mismo, reflejado a través de su creación imaginativa; y lo peor, lo más flaco, a aquellos elementos críticos de orden intelectual, filosófico, en los que se patentizan las deficiencias fundamentales de su semicultura; es decir, que allá está en lo suyo, en su reino, y aquí se mete en reino ajeno, en lo que no sabe. Es probable que el lector no avisado se desconcierte al hallar en él, al lado de páginas verticales por su acierto, otras que —según dicho corriente— hacen caer el libro de las manos. Pasa con él lo mismo que con Florencio Sánchez o con Ernesto Herrera, dos escritores de su misma posición, en cuyo teatro, lo que es intuitivo es valioso, lo que es intelectual, es flojísimo. Felizmente, en todos ellos, lo primero, superando en prevalencia a lo segundo, salva y asegura lo mejor de la obra.

La adaptación escénica de un capítulo de su novela "Los Siete Locos" (titulado, precisamente, "El Humillado"), hecha en 1930 por su camarada el escritor Leonidas Barleta, director del "Teatro del Pueblo", y su éxito, que le sorprende y entusiasma, deciden a Roberto Arlt a escribir directamente para el teatro, dejando a un lado, temporalmente al menos, la narrativa, que cultivara hasta entonces. En el 32 estrena la farsa dramática "300 Millones", primera manifestación de superrealismo (o "expresionismo") en la escena platense. Allí, seres reales y fantásticos, el mundo objetivo y el subjetivo, se confunden en intersección de planos simultáneos. Su representación es la psique del protagonista, y por tanto, lo exterior y lo interior se mezclan. A esta obra siguen "Saverio, el cruel" y "El fabricante de fantasmas", ambos del 36; "La Isla Desierta", del 38; "La Fiesta del Hierro", del 40; y al morir, en el 42, deja inédito un drama aun no representado: "El desierto entra en la ciudad".

El teatro de Arlt se parece a su narrativa, si bien es perfectamente teatro (queremos decir que no incurre en el error frecuente en los novelistas cuando abordan la escena: hacer diálogos

extensos, continuos relatos, y en general, un género demasiado conversado y literario). No equivoca los géneros, al contrario, parece tener segura intuición escénica. Su teatro, casi siempre tragicómico, con tendencia al grotesco, es vigoroso, ágil, patético, de sorprendente novedad imaginativa y de recursos técnicos audaces. Es habilísimo en manipular esa mezcla de lo real con lo fantástico y lo grotesco con lo poético. Por su originalidad y su fuerza puede afirmarse que es el autor de mayor entidad que ha tenido el teatro en la Argentina, después de Florencio Sánchez; y pese a que, tal vez por razones comerciales, ha sido poco o nada representado posteriormente.

Pero, en el fondo, en el espíritu, su teatro prosigue su novela, en cuanto es expresión de una misma actitud mental y tiene idéntico sentido: el grotesco y doloroso contraste entre la miseria real de la criatura humana y la fantasía creadora que es su evasión psíquica, la feliz proyección, en plano ideal, de sus frustraciones prácticas. Si, en "Los Siete Locos" y en "Los Lanzallamas", se cuentan las penosas y absurdas aventuras de aquella pandilla de intelectuales fracasados y resentidos, todos más o menos al margen de la sociedad y lindantes con la psiquiatría, amarga humorada, ferozmente humana, que permite al autor animar una galería de tipos extraordinaria, en medio a intensas aguafuertes veristas del ambiente porteño (pero que reflejan, también, el desequilibrio y la ansiedad de la crisis que atraviesa la civilización contemporánea), en "300 Millones", su primera farsa escénica, se presenta al mundo de los sueños folletinescos vividos por una pobre muchacha, en contraste con la penuria de su condición verdadera, cuyo despertar es el suicidio; y en "Saverio, el cruel", el mismo humilde personaje, hombre esta vez, un zapatero de barrio, se identifica y confunde hasta la locura con la ficción de Dictador que le hacen representar, hasta que la autora de la *broma*, una muchacha verdaderamente loca, lo mata, en cumplimiento de la trama; y en "El Fabricante de Fantasmas", un homicida (de filiación dostoievskiana) se debate delirantemente entre los espectros de sus remordimientos (los mismos personajes de sus novelas "Los Siete Locos" y "Los Lanzallamas"); y así en las otras, siempre de juego trágico entre el sueño y la vida, expresando la terrible ansiedad del hombre por liberarse de su realidad creándose un trasmundo imaginario.

Así visto, el teatro de Arlt participa, también, en cierto modo, del de Pirandello, sobre todo en aquellos elementos representados más cabalmente en "Enrique IV". Pero ni esto ni aquello obstan a su legítima parte de originalidad propia. Por lo demás, gran parte del teatro contemporáneo occidental participa de ese doble juego de realismo y fantasmagoría que Arlt es el primero de los escritores platenses en llevar a su obra. La posición propia de cada escritor hay que considerarla dentro del campo de influencias generales y predominantes en su época, ya que la originalidad literaria absoluta no existe, ni aun en los mismos creadores geniales; es virtud siempre relativa, en mayor o menor grado.

"Aguafuertes Porteñas", tomo en que se recogen, hacia 1933, algunas de sus numerosas notas periodísticas a lo largo de esos años, pues, desde que se inicia en la literatura, el periodismo, en forma de colaboraciones, es su *modus vivendi,* tiene de todo, agudo y trivial, casi siempre en un tono de humorismo algo violento; sirve para documentar, al par que la vida de Buenos Aires en su tiempo, la propia experiencia mental del autor. En algunos de esos artículos de prensa se hace presente la ideología marxista revolucionaria que profesaba, común a casi todos los escritores del grupo de Boedo, pero que, felizmente —*rara avis*— no afecta a su obra literaria propiamente dicha, trazada toda en un sentido de evasión suprarrealista, como hemos visto, que es decir lo opuesto a las exigencias literarias del marxismo.

IV

La novelística de Eduardo Mallea —tan novelista como ensayista, según sabemos— puede diferenciarse, para el mejor discernimiento crítico, en dos períodos o etapas de evolución, y aun quizá en tres, de características especiales bien definidas, si bien en el tránsito de una a otra se trasmiten otras características generales, inherentes, las más, a la personalidad misma del autor, y que, por tanto, son las constantes de su identidad.

Al primer ciclo de su producción en este género —que comprende de 1926, fecha de su iniciación, a 1940— corresponderían "Cuentos para una inglesa desesperada", "Nocturno Europeo" (1935), "La ciudad junto al río inmóvil" (1936), "Fiesta en No-

viembre" (1938), "La Bahía de Silencio" (1940); al segundo, que se inicia con "Todo verdor perecerá" (1941), corresponderían también "Las Aguilas" (1943), "Los enemigos del alma" (1950), "La Torre" (1951), y los otros títulos aparecidos hasta hoy. La diferencia, importante desde el punto de vista novelístico, precisamente, que justifica esta discriminación (la cual importa ya, de por sí, un concepto crítico), consiste en que la primera es de carácter autobiográfico y ensayístico, la segunda puramente novelístico; en ésta desaparecen, al menos del primer plano, aquellos rasgos, tan típicos en la primera, si bien, como advertimos, se mantienen otros, más interiores. También se dan diferencias muy acusadas en el estilo, siempre dentro de esa doble especificación entre lo variable y lo constante; en el primer tiempo es mucho más *literario* que en el segundo; mejor dicho, en éste casi ya no lo es —siéndolo mucho en aquél—, por primar la tendencia a la naturalidad y la soltura del lenguaje conversacional, más sin perder la línea propia del buen gusto, severamente administrado.

"Cuentos para una inglesa desesperada", su primer ensayo narrativo, muy promisor en cuanto acusa la agudeza de sus facultades y su alta cultura estética, aunque todavía no se ha desprendido de las influencias literarias europeas de su formación, se halla, en verdad, un tanto aparte del conjunto de su producción y de los lineamientos que la definen. Casi diez años separan aquel temprano y aislado *debut* de este conjunto, lapso tras el cual reaparece ya más madura su personalidad. Es desde "Nocturno Europeo" que esta producción y esta personalidad deben ser consideradas.

"Nocturno Europeo" es su gran aventura espiritual de argentino en el denso clima de ese centro metropolitano de la cultura occidental —de la cual esta América es todavía provincia— cuya vida interna procura auscultar, y de la cual, su personaje, Adrián, que es el mismo Mallea, expone sus reflexiones críticas. Ellas concentran el mayor interés del relato, por lo que el libro tiene ya lo que será la característica predominante del autor en este primer período de su labor: tanto o más de ensayismo filosófico que de ficción novelesca. Es la vivencia intelectual del personaje lo que da la tónica del libro.

Todo libro, cualquiera sea su género formal, en que la tónica

de índole intelectual prevalezca, tiende al ensayismo. Tratándose de la novela, cuyos límites y formas son actualmente tan vastos y tan libres, tendiendo, en gran parte, a incluir en sí no sólo otros géneros literarios, sino aun la materia problemática, polémica, de orden filosófico y hasta científico, este predominio del elemento intelectual, crítico, sobre el existencial, no excluye, pero sí sitúa a Mallea —al menos en cuanto comprende esta etapa de su producción, laborada con las esencias de la cultura más que con las de la vida misma— en el sector más agudamente intelectualista de la narrativa contemporánea; donde, por lo demás, se halla en la grata compañía de escritores mundiales muy eminentes, y muy dentro del estado de espíritu más característico de la época.

Observemos que la extensión de la novela a otros géneros y materias que no son los específicamente suyos, no la subvierten ni desvirtúan, siempre que operen en función vivencial, e intrínsecamente —y no sólo extrínsecamente— supeditados a esa función. Cuando este difícil punto de equilibrio orgánico se rompe, ya la novela se desvirtúa como tal, en lo intrínseco precisamente, conservando sólo su apariencia formal. Imposible es establecer, en modo general y *a priori*, cuál es ese punto; sólo particularmente y *a posteriori* puede hacerlo la crítica, en cada caso; pues cada novela —cada obra de arte— es un caso singular, como cada hombre, cada criatura, lo es con respecto a la especie. De ahí que toda norma retórica sea falsa.

La posición intelectual casi extrema —y, por lo tanto, crítica— que hemos asignado a Mallea —a partir de esta obra, ejemplo de su producción en esta etapa—, se confirma y aclara aún más si se tiene en cuenta que es ésta, también, la época en la cual su obra formalmente novelesca se alterna con la estrictamente ensayística, que cuenta títulos como "Conocimiento y expresión de la Argentina" (1937), "Meditación en la Costa" (1939), "El Sayal y la Púrpura", y otros, hallando ambas formas de su expresión su punto de convergencia y de síntesis en el libro que consideramos más importante de toda su producción: "Historia de una pasión argentina". Sabemos que esta "Historia" no es novela, aunque su forma es narrativa, sino una autobiografía espiritual. Esta autobiografía, en la que el autor ha expuesto con acento sobriamente dramático su propia, profunda vivencia del problema argentino que le apasiona, es, al mismo tiempo, un perfecto ex-

ponente de su arte de narrador; libro que se lee con la emoción humana de una novela y el grave interés intelectual de su ensayística.

Un mínimo indispensable de ficción, sosteniendo un máximo de experiencia autobiográfica y de carga intelectual de problematismo: tal la modalidad que se inicia en el "Nocturno" y llegará hasta "La Bahía de Silencio" con una variante, sin embargo: en esta última, así como en la penúltima (de este ciclo) "Fiesta en Noviembre", aparece dominante el tema argentino, o, mejor dicho, de lo argentino, no como objetividad descriptiva sino como problema interno. Pero esta diferencia temática no altera la identidad de la índole, pues la filosofía del "Nocturno" prepara la que le sigue; es la misma actitud crítica, reflexiva, problemática, vuelta hacia la propia patria; y la misma expresión de su Yo intelectual, a través de la fábula del personaje.

"La Ciudad Junto al Río Inmóvil" conjunto de varios relatos cortos: "Sumersión", "La angustia", "La Causa de Jacobo Uber Perdida", etc., escritos antes, pero editados después del "Nocturno", no muestran tanto esa característica señalada en los primeros planos, y a simple vista hasta parecería que no la tienen; pero la tienen, aunque más sutil, más indirectamente; está en la índole intelectual de los personajes, en su carga de preocupaciones filosóficas, en el operar dentro del clima de la cultura —y con sus esencias— en el conjunto de las observaciones críticas que se dan en sus páginas acerca del ambiente argentino, de la vida de la gran urbe.

Tampoco en "Fiesta en Noviembre", el lector poco avisado sospecha de primera intención esa índole; parece sólo novela, pero no lo es, aunque, formalmente, lo sea de modo más neto aún que las anteriores. El autor se ha disimulado aquí mucho detrás del personaje; su incógnita es más rigurosa, pero no tanto que no lo reconozca en seguida el ojo crítico, bajo el disfraz de su protagonista femenino, Marta Rague. Ya es bastante improbable que, en el medio social y familiar que se pinta en esta novela —la alta clase plutocrática porteña, el pequeño gran mundo aristocratizante, cultor de una cultura decorativa, *snob*—, se produzca espontáneamente un personaje con las tan hondas inquietudes espirituales y las preocupaciones tan severas por problemas de orden superior; pero el caso parece menos convincente porque el autor

no se toma el trabajo de justificar cómo se ha producido este fenómeno excepcional de una dama de espíritu tan ajeno y superior a su medio social y familiar —a la que, para mayor artificio, Mallea atribuye, en gran parte, su propia manera de sentir y pensar—, lo que sería indispensable para que el personaje no resultara psicológicamente ficticio. Personajes así, son los característicos de la novela de tesis, encargados de hablar y conducirse de acuerdo con las directivas filosóficas del autor; aunque lo más común es que el tal personero sea algún intelectual (cosa en cierto modo más lógica), como lo usa en algunas de sus novelas su coterráneo Manuel Gálvez, aunque tampoco falta en alguna de Mallea. Que esto sea hasta cierto punto indispensable, nos lo sugiere la propia protagonista de "Fiesta en Noviembre", la cual, si bien no es una intelectual profesante, actuante, en sí lo es, puesto que habiendo leído a Mallea (se supone), se ha asimilado tanto y tan bien las ideas de "Historia de una Pasión Argentina" y otros libros ("Meditación en la Costa", etc.), que piensa y habla como el mismo autor; es su discípula predilecta.

Aclaremos. No es que la conciencia filosófica sea propiedad de los filosófos profesionales, ni que las inquietudes espirituales, esenciales, se encuentren sólo en los tratados de los profesores (a veces es donde menos se encuentran). Pero lo cierto es que las altas inquietudes y los problemas de conciencia trascendentes, no andan así, como si fueran artículos de moda y de lujo, en manos de las señoritas del "gran mundo", a menos que intervengan factores singularísimos que susciten la excepción, el cuasi milagro. Tampoco dogmatizamos como inflexible la ley del medio; claro que pueden producirse esas excepciones, pero hay que justificarlas para que sean novelísticamente válidas; al menos, verosímiles.

Mallea no incurre en la forma directa de la tesis, tiene demasiada cultura literaria para eso; pero indirectamente incurre, y tal vez lo haga involuntariamente. Lo peor, desde el punto de vista novelístico, no es, sin embargo, que cree personajes que piensen como él, sino que ellos no parezcan reales sino arbitrarios. Los temas intelectuales de "Fiesta en Noviembre" se relacionan íntimamente con los de aquellos dos ensayos del autor que citamos. De "Meditación en la Costa" es la frase que sirve de epígrafe a la novela y se refiere a una supuesta "pasta argentina" que no debe ser afectada por los peligros ideológicos de ultramar,

tal como ese del *fascismo,* que se sugiere en la evocación del fusilamiento de García Lorca, intercalada en fragmentos a lo largo del texto, entre capítulo y capítulo, como un doble argumento.

Por coincidencia, esta novela, que motiva esa objeción en cuanto a la verdad de su protagonista —y que, por otra parte, es un acierto de caracterización y pintura en lo que se refiere al ambiente y a los demás personajes—, es una de las que, técnicamente, presentan una forma más perfecta. Ocurriendo toda ella en una sola noche —la noche de la fiesta en la mansión de los Rague—, su desarrollo es de una unidad estricta. Y lo es, no obstante haber introducido el autor, en alarde de audacia estructural, ese paralelismo —ese contrapunto— del doble relato simultáneo, procedimiento original, semejante al que, muy poco después, empleara W. Faulkner en su "The Wild Palms", dándole notoriedad mundial.

En torno a ese eje intelectual, directa o indirectamente, gira la mayor parte de la novelística de Mallea, de esa época; así en "La Ciudad Junto al Río Inmóvil" (1936), en "Fiesta en Noviembre" (1938), en "La Bahía de Silencio" (1940). En sus primeros ensayos narrativos, "Cuentos para una inglesa desesperada" (1926) o "Nocturno Europeo" (1935), aparece ya el intelectual, es decir, el hombre cuyo mundo está íntimamente trabajado por las esencias más sutiles de la cultura, animando personajes y conflictos en los que esas esencias —y no tanto la vida misma, natural— son el substrato. Ya sabemos que en esta característica Mallea no está solo, sino muy bien acompañado; integra todo un alto sector de la literatura europea contemporánea, muy representativo del estado de conciencia de nuestro tiempo. Dentro de este movimiento, con quien tendría más similitud —o a quien está más próximo— es, probablemente, Huxley. Algunos personajes de ambos tienen un evidente aire de familia. Este aire no lo pierden, al entrar el autor —luego de aquellos primeros libros—, en el clima de la realidad argentina y en el problema de la argentinidad profunda, que entrañan sus novelas siguientes. Son los mismos personajes de índole intelectual, elaborados por la cultura, actuando dentro del medio vernáculo y en relación dialéctica con él.

El tema y problema principal de Mallea en sus novelas de la primera época, es el de la "Argentina profunda", una postulación,

opuesta a la baja realidad ambiente, dominada, en todos los órdenes de la vida, por los monstruos de una falsa grandeza material, engendrado el mercantilismo, el exitismo, la simulación, la sensualidad, la "viveza", etc., etc., vicios que trata de pintar en sus páginas con los más crueles —ya que no con los más crudos— colores, pues no es realista, y por tanto, huye de la crudeza, que tal vez le parezca de mal gusto. En sus libros, toda realidad está discretamente velada de cierta alusión; diríase que la trata con guantes.

El tema argentino —más que el novelesco, el filosófico—, y, por tanto, mejor dicho, el problema argentino, de estas novelas (como en sus ensayos correspondientes de la misma época), esa lucha, esa "agonía", en términos unamunescos, del intelectual (porque es sólo del intelectual) entre su conciencia humana superior y la turbia realidad del medio común, esa apasionada búsqueda de una virtud y de un destino propios del hombre en su tierra, en su historia, en su proyección universal, procurando descubrirlos —o inventarlos— debajo de esa apariencia desoladora de un hinchado cosmopolitismo sin alma (que tal vez no sea, después de todo, sino un fenómeno de crisis de crecimiento), termina y culmina, novelísticamente, en "La Bahía de Silencio"; aunque donde verdaderamente culmina y termina con respecto a toda su obra es, como sabemos, en "Historia de una Pasión Argentina".

Así como "Nocturno Europeo" es una larga aventura espiritual del personaje —el autor— a través del ambiente de ultramar, "La Bahía..." es su aún más larga aventura a través del ambiente argentino, el de su capital; es el relato de su austera y ahincada búsqueda de la argentinidad profunda, subterránea, debajo de la densa formación social del presente, en un todo acuerdo con sus reflexiones del ensayo "El Sayal y la Púrpura", al que alude directamente en ciertos párrafos (pág. 42, por ejemplo). La intención del libro es ya declarada, por lo demás, en su dedicatoria: "Dedico este libro a los habitantes jóvenes, hombres y mujeres, de mi tierra, que, viviendo en la zona subterránea donde se prepara toda fuente, llevan de su patria una idea de limpieza, y a quienes alguna vez rebeló la indignidad de quienes la engañan y trafican." Desde el punto de vista moral, muy recomendable; pero, novelísticamente, quizá sea un principio peligroso. A la obra

de arte —y se supone que la novela lo es, ante todo, como toda creación literaria— no le conviene tener finalidad patriótica, ni ninguna otra que no sea la suya, su finalidad sin fin, su propia verdad específica, e implique un compromiso previo. Igual observación, recuérdese, hicimos con respecto a "Doña Bárbara", donde la finalidad patriótica se declara al final, aunque esté implícita en el texto mismo de la novela. También la de Mallea termina con un párrafo de "meditación en la costa" (en la costa del libro), resumen del sentido de la obra. Pero, así como, a pesar de este *engagement* "Doña Bárbara" logra realizarse en muchos de sus valores específicamente novelescos, bien puede la hazaña repetirse también en "La Bahía de Silencio", no obstante su sobrecarga filosófica. Cierto también que, a favor de aquella de Gallegos, y a pesar de su mucho peso de sociología, media la potencia estética dominante del elemento telúrico, el paisaje y el tipismo territorial que trasunta, ya de suyo novelescos. La de Mallea, en cambio, lleva la desventaja de desenvolverse en el ambiente un poco gris, un mucho *standard,* de la gran urbe cosmopolita platense, lo que le priva de aquel elemento de tanto colorido y pujanza, encerrándola más en el clima de su temática intelectual, de sus largas reflexiones y conversaciones de índole crítica, mantenidas por el autor a través de sus personajes; tales son, el protagonista, un escritor —él mismo—, sus amigos, Acevedo, Anselmo Jiménez, Gloria Bambill, etc., todos más o menos de la misma pasta y representantes de una minoría en lucha ideal con el medio. Claro que, a través de su largo desarrollo, un poco difuso y monótono en ciertos capítulos, la obra es rica de aciertos pictóricos de ambientes y caracteres, así como de agudas observaciones psicológicas, dando lo que podría ser una radiografía bonaerense; pero quizá ello no baste para constituir una verdadera novela.

La índole predominantemente intelectual que señalamos en estas obras, trae aparejada otra característica: la contextura, un poco —a veces, un mucho— literaria, de su narrativa. No nos referimos precisamente al estilo, que también lo es, bastante, aunque su literatura sea de calidad superior, por la jerarquía y ajuste del lenguaje. Ya anotamos que sus novelas de esta serie están muy bien, tal vez *demasiado* bien escritas; pero no es lo demasiado bien, sino lo demasiado escritas, a pesar de lo bien,

o por ello, lo que ahora anotamos. Es la sustitución, frecuente, de la realidad viva, concreta, con elementos puramente literarios. No sólo la abundante especulación filosófica que pone en boca de sus personajes, sino la misma psicología de éstos —sus estados de alma— dada por el autor, más en palabras que en hechos, suele tener este carácter, afectando intrínsecamente la verdad concreta de la obra. Esta observación, como otras que se anotan en estas reseñas, requeriría la cita de ejemplos para ser bien entendida. La síntesis a que necesariamente se ajustan no siempre lo permite. Sin embargo, con respecto a esta observación, citaremos un párrafo de "Fiesta en Noviembre" (pág. 151 de la Ed. Losada, 1942); dice: "Estaba ahí sola (Marta Rague) en el amanecer de su cuarto. Toda ella se sintió dolorosamente extensa, pero esta extensión cruel era una plenitud. Tocaba por todos sus lados una porción enorme del mundo. Bajaba hasta el subterráneo de sí misma y tocaba las regiones más lejanas: todo es uno y la misma cosa. Si es cierto que alguna vez se puede comprender con el espíritu el Universo, ¿no lo estaba comprendiendo ella hasta los límites más remotos y más inesperados?" El buen lector encontrará muchos ejemplos así, evidentes, en el Nocturno, en la Bahía, y sobre todo en "Fiesta en Noviembre", tal vez la más literaria de todas en ese sentido. (Nótese, en ésta, cómo contrasta la estricta sustantividad del intercalado relato del fusilamiento, con la ficción casi siempre verbal de la personalidad de Marta Rague.)

En "Todo verdor perecerá", Mallea inicia una época distinta de su novelación. Casi ninguna de las características de la anterior subsisten en ésta; casi ninguna de las observaciones que hemos anotado acerca de aquélla es válida para la siguiente. Ni intelectual, ni literaria, ni autobiográfica, ni ensayística; la sustancia de la obra es prevalentemente intuitiva, no filosófica, no crítica; ninguna otra finalidad la inspira sino dar la vida, en su verdad profunda, es decir, la de hacer novela, nada más (nada menos); el autor no habla por boca de sus personajes, si no cada cual según su real naturaleza; la forma deja de ser literaria (aunque esa literatura fuese de alto coturno), para adoptar un estilo vital, natural, en estricta función del relato.

"Todo verdor perecerá" es una novela puramente psicológica, dolorosa historia de una vida frustrada, de un alma solita-

ria y en pena, a través de la muda, desolada peripecia de su fatalidad. El cuadro de la aridez del paisaje, de la tierra, asolada y estéril, en la que todo verdor y toda esperanza se agota, corresponde al otro paisaje, al interior, a la otra tierra, la del corazón, donde todo se torna aridez, desolación, desesperanza. Pocas veces se ha escrito un libro tan cruelmente amargo, triste hasta más no poder. Agata es como un símbolo de la frustración humana. El autor prueba aquí su arte de novelista. Así la pintura de ese reducido ambiente rural en que se mueven los personajes, como el análisis de sus sentimientos —especialmente en Agata, la protagonista—, es de una prieta y vigorosa intensidad; la misma que sostiene el estilo en su desnudez. Es un relato como encerrado en sí mismo, en su tema, y que marcha continuo y acelerado como un tren expreso en la noche, sin detenerse en nada ni saber nada de lo que ocurre fuera de él. Probablemente, es su mejor novela.

Dos novelas siguientes, "Las Aguilas" (1943) y "La Torre" (1951), son ya de perspectiva humana y nacional más amplia, aunque sostenida fuera del plano filosófico. Historia de una genealogía de caracteres, estudiadas en un prototipo nacional representativo, abuelo, padre, nieto, desarrollándose en medio a las circunstancias distintas del medio nacional, tiene algo de aquellos vastos planes de la novela naturalista, balzaciana, zoliana, historias naturales y morales de una familia, bajo la Restauración o el Segundo Imperio. Pero es menos extensa; y además —o ante todo— Mallea no es naturalista (como Gálvez, que todavía lo es). No obstante, ambas novelas abarcan, en síntesis, un largo período de evolución de la sociedad argentina, desde fines del siglo pasado hasta hoy, en torno a la casona solariega de la estancia que da nombre al primero, y concentrado en el estudio del carácter del personaje, aunque tampoco se soslaya el del ambiente social mismo. Pero ya ambos libros, no tienen la índole intelectual de aquella renombrada "Bahía de Silencio", con su problematicidad argentina como tema central, como ley-motivo, y sus reflexiones ensayísticas; lo específicamente novelístico es lo que da la tónica, y lo demás, si está, está en función de ello.

Otra novela de esta época, "Los enemigos del alma" (1950), es otro estudio de caracteres humanos, más universalmente humanos esta vez, ya que los factores del medio nacional no intervienen en este plano psicológico más profundo, ni el autor se re-

fiere a ellos en cuanto tales, aunque sí describe —y aun radiografía— el ambiente de Bahía Blanca, lugar de la acción. Los tres personajes principales que integran esta familia de los Guillén, miembros de otra casa solariega, encarnan, a su modo, cada uno de esos tres enemigos teológicos, Mundo, Demonio y Carne, tres en uno, que todos llevamos dentro —en proporción mayor o menor— en nuestra naturaleza humana conflictual. Al separarlos, el novelista corría el riesgo de deshumanizar a sus personajes, convirtiéndolos en abstracciones meramente simbólicas, en entes convencionales; pero ha sesgado ese riesgo, acentuando solamente en cada uno de ellos el predominio caracterizante de uno de esos males, acaso un poco más de lo que es natural, trazando una estilización, procedimiento legítimo en arte, y, a veces, necesario. Pero ese predominio en ellos de uno de los tres enemigos —que no están fuera, sino dentro del alma— tiende a hacerlas, sin embargo, en cierta medida, figuras simbólicas; esto también es perfectamente legítimo; la categoría simbólica —cuando no se obtiene sin detrimento de la verdad concreta del personaje— es, sin duda, la más alta figuración novelística.

Se da en Mallea, sin embargo, una modalidad, constante en él, en toda su obra, que es cierto procedimiento eufemístico y envolvente de tratar sus personajes, un no agarrarlos con mano bastante enérgica. Esto, y en cuanto a esta novela, se percibe mayormente en Cora, la carnal, que se presenta siempre muy velada; pero también Mario, el mundano, está tratado un poco como con aquel guante literario de que antes hablábamos. La figura más convincente, la más sugestiva, resulta Débora, la demoníaca, por tener más netitud de rasgos; y como creación novelística es ella, probablemente (con Agata, la de "Todo verdor..."), lo mejor, no sólo de ésta, sino de toda su obra en conjunto.

Hay todavía una última instancia, en este esquema crítico. Aunque parezca paradojal, tal vez no sea esta segunda etapa de su novelística —siendo, en cuanto tal, la mejor— la que prevalezca en el interés de su tiempo y en el tiempo por venir, sino —pese a las objeciones anotadas— aquella otra que se sustenta de su pasión y su meditación argentinas. Y por eso, precisamente, porque en la Argentina, como en toda América, lo que ocupa el primer plano del interés, tratándose de literatura nacional —y, por

tanto, en cierto modo, de la validez misma—, es lo que representa de sí propia, de su vida, su carácter, su autocrítica, su autofilosofía, su autoproblemática, ya sea el libro novela o ensayo; lo cual no es óbice —como ya anotamos y explicamos en otro lugar— a que el lector culto rioplatense sea el más ansioso consumidor de literatura europea.

V

Con "Raza Ciega", colección de cuentos aparecida en 1927, obra primigenia de Francisco Espínola, irrumpe en la narrativa del Uruguay la fuerza de un temperamento literario con vocación de profundidad moral, con "sentimiento trágico de la vida", hecho hasta entonces nuevo en el medio intelectual de esta banda del Plata; y también de la otra, pues es preciso llegar hasta Roberto Arlt, autor de tan originales e intensos relatos como los contenidos en "El Juguete Rabioso", "Los Siete Locos", "Los Lanzallamas", y otros, cuya aparición se produce más o menos por este mismo tiempo, para hallar en la narrativa argentina modalidad de caracteres comparables; aunque en el autor uruguayo esté presente cierto espíritu metafísico que no actúa en aquél. No obstante esa diferencia —y otras—, en ambos escritores parecía obrar, por primera vez en la literatura platense, un soplo dostoievskiano.

No es necesario detenerse a recordar que, en el más genial y profundo de los novelistas del XIX, es, también, aquel en quien la literatura europea de su siglo adquiere ese sentido de lo profundo, ese estremecimiento metafísico, dando vida a la creación novelística que toca al hombre en su fondo esencial, subliminal, donde se debaten las fuerzas de lo demoníaco y lo angélico que están en él. Pero, oportuno es recordar aquí lo ya anotado en otros capítulos: que la novelística americana, operando casi exclusivamente en el plano externo de la objetividad ambiental y característica, si fue en escasa medida afectada por las corrientes del psicologismo decimonónico —Stendhal, Bourget, Huysmans, etc.—, menos aún lo es por esta otra dimensión de profundidad metafísica que representan "Los Hermanos Karamazof". Con su mínimo de estudio psicológico flaubertiano en su máximo de gran pintura paisajística, costumbrista, sombreada de crítica social, la

narrativa sudamericana parece ignorar a Dostoievski o admirarlo de lejos como a un dios extraño. Durante mucho tiempo se creyó (pero, válganos la compañía, no sólo en América, sino en gran parte de Europa) que el mundo novelístico de Dostoievsky era algo típico y exclusivamente ruso. Su universalidad sólo pudo empezar a comprenderse cuando declinó el positivismo científico; pero, como en América declinó mucho después que en Europa..., y como, tras su declinación sobrevino el realismo marxista...

Que el latinoamericano en general no es un animal metafísico, sino principalmente sociológico, es verdad que se percibe en seguida a través de su literatura. Y es sólo en estos últimos años que han aparecido algunas aisladas excepciones, como ésta que da motivo al comentario. Así, en los mismos escritores argentinos a quienes, a propósito, nos referimos, el factor dostoievskiano se manifiesta en otro sentido que el metafísico. También Elías Castelnuovo —ya reseñado en otras páginas— evidencia en sus relatos de "Larvas" y "Tinieblas" (1923-31), un fuerte influjo de esa procedencia; pero, mezclado con tendencias ideológicas marxistas, manifestándose literariamente en un sentimiento de proletarismo humanitario, reivindicatorio, que desvía su arte del plano profundo del alma hacia el idealismo de las reformas sociales. Sus cuentos tienen fuerte dramatismo y un sentimiento de humanidad intenso, aunque cargando con exceso el ambiente sombrío de los cuadros; pero su defecto más evidente es que se percibe demasiado en su patetismo el rasgo dostoievskiano de personajes y escenas, lo que falsea un poco su propio carácter rioplatense, bonaerense; pecan de literarios. A esa índole literaria se agrega la demasiado evidente intención sociológica, para impedir que la obra logre el grado de autenticidad y valimento que pudo alcanzar; los que, en gran parte, logra Roberto Arlt en los libros citados; precisamente por no haber pagado tan pesado tributo a esas tiranías mentales.

Este último es, también, en otro modo, el caso de Espínola, cuya autenticidad de carácter y cuya libertad de intuición son acrecidas en la obra por su mayor sentido de profundidad de lo real. Haber llegado a infundir a sus personajes y a sus cuadros ese estremecimiento espiritual y ese patetismo humano, sin que en él aparezcan huellas visibles de aquellas influencias literarias, es ya una prueba de su fuerte personalidad propia; el influjo

—si existe, en virtud de esa ley de afinidad mental a que ya aludimos antes— no es directo (que, entonces, es inhibitorio), sino indirecto, es decir, operando como factor estimulante del propio temperamento del escritor.

"Raza Ciega" es un libro de ambiente y caracteres gauchescos; pero la visión de ello que da en sus relatos, como cargado de electricidad dramática de alto voltaje, es distinto a todo lo que, antes y después, se ha dado en la abundante narrativa platense de ese tema y carácter. Pasando rápidamente, en toques pictóricos certeros, sobre la objetividad costumbrista del medio, va derecho al alma primitiva de sus personajes, nudos de fuerzas trágicas tremendas, desatadas por el golpe de la peripecia. Pero estas fuerzas trágicas —subliminales—, sentimientos de heroicidad, de justicia, de venganza, de sacrificio, no son ya aquellas puramente instintivas y pasionales que llenan la narrativa americana —y sobre todo el cuento— de su realismo sensual y semibárbaro, no; son fuerzas, en gran parte, de índole moral, como en la tragedia antigua, aunque en estado de rudeza campera, y mueven figuras y conflictos de significación humana más honda, por cuanto afirman la virtud sustancial de un tipo humano, el hombre bajo su aspecto regional, lo que les da un sentido de universalidad mucho más acusado que al resto de la narrativa gauchesca.

En los cuentos de "Raza Ciega" no se trata ya de caracteres, sino de almas, es decir, de lo esencial y lo abismal del hombre. Hasta dónde esta representación de lo abismal y lo trágico corresponde a una realidad geohistórica determinada, como es la gauchesca, o es sólo creación imaginativa del escritor, su proyección temperamental —y esas figuras expresan lo que el escritor ha puesto en ellas de sí mismo como imágenes de su pensamiento— es problema más que literario; y que, requiriendo un estudio psicológico completo del tipo regional y del medio, nos llevaría demasiado lejos de nuestro rumbo. Es probable que los optimistas crean que sí y los pesimistas que no. Literariamente, lo que nos importa, a los efectos del juicio de valor, es reconocer que esa autenticidad existe en la obra misma, en cuanto creación, con suficiente poder de convicción artística.

Después de mostrarnos, en "Raza Ciega", seres exteriormente rudos y simples, estremecidos hasta sus raíces más hondas por las potencias trágicas del alma, el escritor nos da, en "Sombras

sobre la Tierra", pobres cuerpos de pobres almas, en transparencia espiritual, como si los viera el ojo angélico. Se trata, en general, de un cuadro exteriormente sombrío, interiormente iluminado, de la vida de los bajofondos sociales, ubicado en un burdel de los suburbios de una ciudad de tierra adentro.

Otros novelistas habían pintado antes, con gran maestría, el ambiente del burdel; entre ellos, dos chilenos ilustres, Edward Bello, en "El Roto", y Eduardo Barrios en "Un Perdido", obras ambas que cuentan entre lo mejor de la narrativa hispanoamericana; pero la pintura se mantiene allí en el plano de la objetividad, del carácter (aunque, en otros sentidos, la obra contenga valores psicológicos).

La proeza literaria de Spínola ha sido ir manejando con difícil y delicadísima justeza el contrapunto paradojal de los dos planos, el objetivo y el subjetivo, en un terreno que le ofrecía el máximo de riesgo y de triunfo. Pues, mientras exteriormente se ve a las pobres mujeres moverse como autómatas, en el bajo y triste ajetreo de su menester y de su oficio —sin que se ahorre ningún detalle brutal o repugnante, antes bien, con lujo de ellos, pues ese lujo está dentro del procedimiento necesario para el contraste—, interiormente nos las muestra, nos las trasparenta, en un sueño, casi en un sonambulismo de cosas ingenuamente románticas, como si sus pequeñas almas, milagrosamente defendidas —y compensadas— por la caridad entrañable del novelista, vivieran en un plano ajeno a las realidades de su comercio. Aun cuando su estructura general, de conjunto, sea algo indefinida, "Sombras sobre la Tierra" es una de las producciones más valiosas de la novelística uruguaya.

El sentido de la obra supera y trasciende el plano simplemente social y moral del problema de la prostitución, de tesis más fácil y de primer grado, para un escritor. Ahonda en lo psicológico; plantea problemas humanos cuya solución no es de índole realista, sino espiritual. Esta novela señala así, en la hora de su aparición, la excepción más categórica con respecto al predominio de la manera objetivista y regional del género en el Plata. La traslación del eje narrativo de lo externo a lo interno, de lo objetivo a lo espiritual, de lo accidental a lo esencial, le confiere un mayor sentido de universalidad, tan difícil de encontrar en la narrativa hispanoamericana; y ese valor de

esencialidad que se logra por ahondamiento en lo viviente, por la búsqueda de las zonas profundas de lo humano, pudiendo entonces lo regional ser sólo la mera forma accidental de la universalidad del sentido.

El secreto, en el caso de esta novela, consiste en que, todo ese realismo crudísimo del prostíbulo, no es sino el mundo que se mueve en torno al eje subjetivo, que es el protagonista —protagonista puramente introspectivo, si es que tal puede decirse de una obra sin argumento, de ninguna trama novelesca— y que, en el fondo, es el propio escritor, pues es evidente que narra experiencias en gran parte autobiográficas. Obra así, sin mayor peripecia ni estructura externa —argumental— sería sólo como una pintura cruel y piadosa a la vez, de la vida diaria del lenocinio, si no estuviera allí Juan Carlos, el joven intelectual, el personaje en torno al cual se mueve todo ese pequeño y triste mundo de figuras, y cuyo espíritu es ese foco que lo ilumina al trasluz y le da su sentido profundo. Este es el personaje tocado del soplo espiritual dostoievskiano.

La presencia constante —como que es el propio narrador, en primera persona— de ese personaje tocado por el soplo espiritual dostoievskiano, centro sensible y doloroso de ese mundo, es lo que determina la profundidad del relato, introduciendo el examen de conciencia y creando la dimensión trascendente del cuadro. Es en contraste dramático con el verismo crudísimo de la pintura de ambiente, que el autor pone en juego aquel sentimiento de caridad profunda por las criaturas, que descubre —o postula— debajo de la tremenda miseria de sus vidas, una inocencia de corazón que las salva para una última, inembargable, pureza.

El sentimiento místico de la comunión de las almas, ante el dolor, el pecado, la responsabilidad, la salvación, sentimiento neta y específicamente cristiano, que hace a uno solidario de todo el mal del mundo, la esencia misma del amor como caridad (como caridad y no como instinto), cuya suprema encarnación es el Cristo (el Cristo que no rechaza ni a la adúltera, ni a la cortesana, ni al publicano, ni al ladrón), es el que alcanza, en el protagonista de esta novela, una representación excepcional en la literatura americana. El personaje central de "Sombras sobre la Tierra" —para que su parecido psíquico con el autor sea más fiel— es un joven "intelectual" torturado por el pensamiento re-

flexivo, que vive, ante todo, el problema de su propia conciencia trascendental; y tanto más dramático cuanto que no es un creyente.

Ese mismo espíritu, ya más estilizado en la forma, con mayor sutileza de oficio literario, inspira otros breves relatos reunidos en un cuaderno con el título de "El Rapto", aparecido muy posteriormente, en el 1950, lapso de casi veinte años con respecto al libro anterior, en que el escritor no diera obra a la estampa; prima en ellos un clima poético, suprarrealista, que no se hallaba en los anteriores, si bien su carácter exterior vuelve a ser preferentemente el campero. Desde hace tiempo está siempre a punto de aparecer una segunda novela grande, "Don Juan el Zorro", en la que viene trabajando con ahinco; y sería, según idea y plan anunciados por el autor, una especie de síntesis interpretativa de la vida gauchesca, bajo la alegoría de la fábula.

VI

La anotación acerca de Jorge Luis Borges, personalidad tan compleja por dentro como multiforme y poligráfica por fuera, corresponde en gran parte a otros géneros que la narrativa, aun cuando ésta sea la forma en que su idiosincrasia literaria parezca haber culminado. Poeta, ensayista, gran parte de su producción está comprendida en libros como "Fervor de Buenos Aires" (1923), "Luna de Enfrente" (1925), "Cuaderno San Martín" (1930), los tres en verso; o, en la crítica y el ensayo filosófico, "Inquisiciones" (1925), "El idioma de los argentinos" (1928), "Evaristo Carriego" (1930), "Historia de la Eternidad" (1936), "El Jardín de los senderos que se bifurcan" (1942), "Nueva refutación del tiempo" (1947) y otros menores. "Ficciones" (1941) y "El Aleph" (1950), que reúnen en su brevedad lo más representativo de su labor en el género del cuento, son, no obstante su poquedad material, de una alta significación cualitativa en la literatura argentina contemporánea. Por sus características de técnica y de estilo, marcan uno de los puntos más altos, tal vez el más, en la narrativa de índole suprarrealista, en su medio.

Es difícil separar al Borges cuentista del ensayista, porque uno mismo es su espíritu —y su arte— dentro de formas dife-

rentes. Cambia la forma, pero no el contenido. Su creación imaginativa, en mayoría fantástica, está toda impregnada de un arduo y sutil sentido filosófico, el mismo que se especula en sus otras prosas; pero, además, o ante todo, es el mismo agudo erudito y sofista de los ensayos el que actúa detrás de sus ficciones, que tanto lo son, por ende, en el fondo, éstas como aquéllas, ambas en alto plano de ingenio, de rigor y de gracia.

El cuento fantástico de Borges se distingue, en primer término, por haber convertido el material de cultura, de erudición —esa erudición de que hace gala en sus ensayos, manejándola con inteligentísimo gusto—, en elemento de creación imaginativa, y al par de aquellos otros provenientes de sus impresiones inmediatas de lo real, captadas en sus rasgos más finos, y de tal combinación logra un producto netamente original, que halla en su estilo —igualmente producto de esa doble elaboración— su órgano de expresión necesario. En virtud de esa difícil operación mental, su cultura intelectual parece tornarse un elemento vivo, al mismo tiempo que lo directamente humano, característico del ambiente, se eleva a una categoría de valimento literario universal.

La modalidad que se ha definido convencionalmente dentro del cuento fantástico, parece ser la forma más apropiada para su idiosincrasia literaria, uno de los frutos de suma madurez de cultivo, en un medio general todavía tosco. (Aquí cabría elucubrar otra vez sobre el clima cultural del cosmopolitismo inmigratorio y del mercantilismo absorbente de la urbe porteña, etc., pero lo omitimos por haberse ya anotado en otros capítulos, dándolo por conocido del lector.) No siempre su cuento es fantástico, sin embargo, aunque este sea el carácter predominante; y aun aquellos mismos que, por su tema no lo son, como "Hombre de la esquina rosada" o "Emma Zunz", de su colección "La muerte y la brújula", del 51, tienden a serlo un poco, sumergiéndose en el clima de lo onírico y lo extraordinario; pero esto es un recurso estético, nada más (nada menos).

Si "agudo intelectualismo" no fuera una expresión ya demasiado abusivamente usual para ser referida a Borges —quien, lo menos que se merece es que no se le apliquen fórmulas usuales— ella podría dar una medida bastante aproximada del carácter de la narrativa de este autor. Porque es probable que su originalidad en este género —no muy distinta a la de su ensayística— con-

sista precisamente en esa cualidad: el dominio de lo intelectual sobre lo humano. La más somera lectura de sus cuentos, comprueba que la sustancia misma del relato es —en la mayoría— de índole mental, no real, y se nutre de su intenso saber filosófico y literario, más que de la vida misma. Su arte notable consiste en saber elaborar tan ingeniosamente esa materia artificial que la anima de una vida mágica; y en combinarla con ciertas circunstancias de lugar y de tiempo tan concretas (llegando a emplear nombres y fechas exactas, como si se tratara de historia), de tal modo que logra crear el clímax que da al lector la sugestión del suceso verídico.

La sensación de verosimilitud, aun tratándose casi siempre de lo inverosímil, la consigue hábilmente; tal vez lo que no consigue es dar la sensación de humanidad; sus cuentos carecen casi siempre de este contenido vital, imposible de lograr por artificio técnico; pues el objeto mágico se diferencia del natural, precisamente en eso: que no posee vida auténtica. Por más que sea ingeniosísimo, y aun maravilloso, el producto artístico de esta índole no deja de ser, en sí mismo, ficticio. Tratándose de literatura fantástica, parecería obvio el artificio argumental; pero no se trata sólo del asunto, del suceso que se narra, sino del sentido mismo, situado en un plano de especulación mental paradójico. En Borges, el cuento está perfectamente deshumanizado (equivalentemente, podría decirse intelectualizado), y cabría suponer que en él se opera, indirectamente, aquella interpretación puesta en vigencia por Ortega y Gasset hacia 1920, y luego derogada en parte; sólo en parte, observemos, pues permanece válida en ciertas formas de superación del realismo que caracteriza grandes zonas del arte contemporáneo, no siendo, tal vez, el llamado "arte abstracto", hoy tan dominante, sino una de sus más típicas manifestaciones. Arte abstracto, es decir, arte intelectual, que se da no sólo en la plástica, donde más notoriamente se aplica tal definición, sino también en la literatura, por sus formas equivalentes. Claro que lo humano no es necesariamente lo realista, aunque suelan confundirse ambos términos; y, aunque, prácticamente, aquél conduzca a éste. En Borges, esa deshumanización: en cuanto intelectualización, es evidente, siendo su arte una de las expresiones literarias más notables de tal tendencia.

Productos de sutiles operaciones lógicas, sus cuentos tienen,

asimismo, la virtud de disimular su artificio, pareciendo casi naturales. Para mayor concreción —e ilusionismo—, rasgos biográficos, o pseudobiográficos, se mezclan a la ficción literaria, figurando en ella amigos del autor y hasta él mismo. De ahí, también, el criollismo, que se halla, perfectamente administrado, en sus relatos fantásticos, como se halla en sus poemas de "Fervor de Buenos Aires" y "Luna de Enfrente", aunque en aquéllos sea la sustancia y en éstos la circunstancia, adaptación al ambiente vernáculo de sus motivos universales. Ello implica una de las virtudes de su arte narrativo, tendiendo así, a la vez que a dar mayor ilusión de verosimilitud al relato, a darle cierto carácter nacional. En este último aspecto, Borges se ha mantenido fiel al criollismo de la primera época, la del grupo "Martín Fierro", si bien muchos de sus conceptos de entonces hayan evolucionado notoriamente. Pero el criollismo tiene aquí sólo una función puramente artística: la de dar al relato aquella mayor verosimilitud de lo concreto.

En última instancia, los cuentos de Borges —como sus ensayos— son puro ejercicio y deleite de la inteligencia, sin que intervengan para nada ciertos contenidos humanos, emocionales; contenido metafísico sí, suelen tener, pero de índole puramente intelectual, especulativa, no vivencial. Arte, el suyo, pues, si antirrealista, también esencialmente antirromántico (y usados estos términos en sus sentidos permanentes, no históricos); perfectamente aséptico en este sentido. El cuento, en Borges, es como su ensayo, una manifestación característica de su idiosincrasia mental: un producto de alto y destilado ingenio, de un ingenio literario sutil y exacto; exacto como el juego de los trapecistas o como el manipuleo de los cirujanos; sutil como el de los sofistas o los fulleros.

El autor de "El Aleph", emplea con arte propio uno de los procedimientos principales del relato fantástico o extraordinario, que consiste en desmontar los mecanismos del funcionamiento lógico normal (o habitual), y disponerlos de otro modo, a su arbitrio, produciendo efectos sorprendentes al alterar el sistema de las categorías formales, las de espacio, tiempo, memoria, identidad, etc.; la sofística llevada al relato, como un recurso estético. Este recurso, de difícil manejo, es propicio al sentido de la ironía; y en sus cuentos —como en sus ensayos—, la ironía fi-

losófica, aunque no precisamente el humorismo, es el sentido mayormente presente, sea voluntario o no. Su ironía no se dirige a los valores de orden moral y social, como generalmente ocurre; no es crítica de prejuicios, convencionalismos y vanidades humanas, atañe a los intelectuales, a los de orden lógico, científico, metafísico, etc., asemejándose en esto a su colega y maestro Macedonio Fernández (si bien, éste sí es un humorista, a la vez que un ironista). El humorismo requiere cierta burla caricaturesca de lo real, aunque esta deformación sea sutil, cosa que en Borges no se halla; su ironía es socrática. Ello no impide que inserte, al soslayo, incisivas alusiones a aquellas otras debilidades humanas de orden práctico.

Al tratar de Borges como ensayista —en otro de los librotes de esta serie— anotamos que, contrariamente a la mayoría de los escritores hispanoamericanos, su campo de afinidades, parentescos e influjos no se halla en el cercano hemisferio literario latino, sino en el sajón. La observación es extensible al narrador. Poco parece tener que ver con franceses, hispánicos o italianos (aquí, salvo, indirectamente, con Pirandello), y aparte de aquello que es universal en hombre tan culto como él. Es probable, en cambio, que, escritores como Henry James o Chesterton hayan tenido muy especial influencia en su formación artística. Pero, sin olvidar a Macedonio, su amigo más próximo, valga su propio testimonio.

Su estilo narrativo participa de estos caracteres; es, al mismo tiempo, sabio y familiar, exacto y metafórico, de una elaboración intelectual con toda la apariencia de lo espontáneo, de difícil facilidad, en fin. En el Borges ensayista hemos ya señalado también algunas de las particularidades de su estilo, las mismas que en el de sus cuentos. Recordaremos la rigurosa disciplina de evitar el "lugar común" literario y en devolver a las palabras su estricto valor semántico, bastando ambos, amén de otros, para dar esa sensación de novedad que es uno de los atractivos mayores de su prosa. Dichas las cosas de otro modo, parecen distintas; y, en cierto modo, tal vez lo sean, porque, literariamente, son las palabras las que dan sentido a las cosas. Es lo que ocurre con Borges, como con todos los escritores de estilo original. Cierto que con esto sólo no se explica el estilo de Borges; esas son normas y las normas pueden ser comunes; hay algo más: lo que le es muy singular, en su modo de emplear y asociar las palabras,

algo que corresponde ya a un más detenido y especializado análisis del que permiten estos apuntes; doctores tiene la santa estilística que podrán responder, aunque recomendamos al lector ande con tiento, porque si alguna ciencia hay que, siendo en sí muy seria, se presta a la charlatanería, es ésa: la estilística; en lo cual se parece al psicoanálisis. De todos modos, si el tal análisis —el literario, no el médico— sirviera para revelar algunos secretos resortes técnicos de su voluntad de estilo, no haría sino confirmar, en el plano crítico, los rasgos principales que aquí se señalan, en síntesis.

VII

Felisberto Hernández comparte actualmente con J. L. Borges la primacía del cuento fantástico en el Plata, que iniciara Quiroga en el primer cuarto del siglo. Río por medio, Uruguay y Argentina han dado en estos últimos años de su cronología bibliográfica, estos dos especímenes distintos de un género que florece sólo en zonas de avanzada evolución literaria. Adviértase que esa zona no es, en este caso, el ambiente cultural del país, sino el de un sector de cultivo intelectual circunscripto. El ambiente general permanece —en ambas orillas— en la posición del realismo (entre lo sociológico y lo poético) al que corresponden los caracteres de la mayoría de su producción narrativa. Borges o Hernández son escritores de *élite;* para gustar y estimar su producción, es necesario un cierto grado de madurez de cultura que, en estas tierras, no se da en función del medio. No es esto presumir que la obra de tal índole sea en sí de mayor valimento que la otra, la de carácter más objetivo (pues el valimento lo da el arte que en ella se ha puesto, no la modalidad a que corresponde), sino que su índole más subjetiva requiere el cultivo de gustos intelectuales más refinados.

Aunque en la ficción de ambos escritores se dan algunos rasgos comunes —por ejemplo, la presencia del ambiente vernáculo y la intervención de circunstancias biográficas (o supuestamente tales) mezclándose al clima fantástico del relato—, en lo esencial son distintos. En Hernández, la sustancia es más directa, intuitiva y humana —y, aparentemente, menos elaborada— que en Borges, en quien esa ardua elaboración literaria y hasta erudita,

es inmediatamente perceptible. También el elemento biográfico parece en Hernández más auténtico, menos supuesto, y algunos de sus relatos —casi siempre en primera persona— dan realmente la sensación de que provienen de sus propias experiencias, más o menos transfiguradas. En cuanto al estilo, a la prosa, la de éste parece, asimismo, más espontánea que la de aquél, en quien se percibe la voluntad de estilo, como en la composición misma. Pero es, sobre todo, el humorismo —carácter predominante en Hernández— lo que más radicalmente les distingue. En Borges no existe humorismo, aunque sí ironía, que es otra especie. Estos puntos comparativos, tratándose de autores coetáneos que cultivan género semejante, son muy aclaratorios y legítimamente críticos.

En "Nadie encendía las lámparas" (1947) la ficción anecdótica es mayor, predominando el elemento imaginativo, aunque el relato sigue casi siempre en primera persona, situado el autor como actor o testigo del acaecer; pero esto ya no tiene sentido de autenticidad biográfica como en los anteriores, siendo sólo recurso de narrador. Lo mismo atañe a "Las Hortensias", un relato de 1950. En "El Caballo Perdido" (1943) o en "Por los tiempos de Clemente Colling" (1942) (años en que el autor fecha su producción), lo experimental constituye la médula del relato, pudiendo reconocerse que son libros de motivo autobiográfico, si bien el acento recae, no tanto sobre el acaecer externo, que siempre es escueto, sino sobre el interno, la vivencia anímica, el autoanálisis, desdoblado el autor en personaje.

En rigor, pues, aquellos primeros libros mencionados no pertenecen al género del relato fantástico, ni son propiamente cuentos, así por su técnica como por su extensión, aunque tampoco son novela, por las mismas razones. Lo mejor sería no tratar de encasillarlos en género muy determinado, si bien, en modo general, puede decirse, son evocaciones de índole psicobiográfica. Para mayor y mejor apreciación, adviértase que, lo interesante en ellos no es lo biográfico en cuanto tal, sino lo psicológico, elevándose el yo del autor a la categoría de ente novelístico, cuya experiencia introspectiva se narra. En tal dirección, el segundo de los aparecidos, "El Caballo Perdido", marca un grado mayor de introspección sobre el primero, siendo mínima su anécdota, apenas un punto de apoyo; en "Por los tiempos de Clemente Colling" el autor maneja una materia objetiva de más concreción, como que

en él se narra la vida del músico cuyo nombre da título al libro, maestro del autor en su adolescencia; pero se narra a través de los recuerdos del adolescente y mezclada con sus propias vivencias, lo que, naturalmente, le subjetiviza mucho, a pesar del realismo crudísimo de algunas descripciones. Hernández ha llevado luego al clima del relato fantástico la crudeza de realismo descriptivo con que traza muchas páginas de su primer libro, alternándola con otras de esa delicada poesía y ese ensueño que vemos primar en "El Caballo Perdido"...

Parecería insinuarse así, más que una partición de épocas distintas en la narrativa de este autor —a partir de "Nadie encendía las lámparas"—, un proceso evolutivo, por el cual, algunos elementos van cobrando mayor desarrollo e imperio mientras otros van quedando atenuados o subordinados a aquéllos. Toda la personalidad literaria del autor y sus principales cualidades están ya en su primer libro, que, aun cuando algo distinto a los posteriores por la mayor densidad del realismo biográfico, no es fundamentalmente distinto; y, además, se incorpora plenamente a su producción posterior, siendo en sí un libro maduro y perfectamente válido. Tendríamos que anotar al respecto su agudeza de intuición ambiental y psicológica, su segura facultad de narrador preciso y conciso, el humorismo amargo, por cuya virtud la figura del viejo y ya ciego profesor de música —históricamente real— adquiere los relieves de un grotesco.

Al apartarse de la sustancia biográfica de sus dos primeros libros, para cultivar casi sólo lo imaginario, su humorismo, ya tan activo en el de Clemente Colling (y algo más entornado, aunque no ausente, en "El Caballo Perdido"), se agudiza como su rasgo dominante. Su humorismo no es, empero, su finalidad, sino su consecuencia, aun cuando esta sea la característica que más inmediatamente percibe el lector en sus relatos. Al entrar en el terreno de lo fantástico, que casi equivale a decir, en su caso, en el de lo absurdo (con respecto a la normalidad racional), el humorismo se convierte en el sentido mismo del relato. Lo absurdo y lo humorístico son —estética y filosóficamente— inseparables; ya sea éste el efecto de aquél, ya sea aquél la condición de éste. Esto le acerca a Kafka, cuya novela, si no es fantástica es onírica —en su clima—, lo que resulta parecido, pues nada hay que más se asemeje a una creación fantástica que un sueño. Al

emplear el mecanismo de los sueños en la técnica de su composición, K. anda entre lo real y lo fantástico, en equilibrio genial sobre el alambre tenso del absurdo. La técnica de Hernández no es la de la vivencia onírica, aunque algunos de sus relatos tengan ambiente de sueños, sino, más bien, los estados mórbidos de la vigilia. Los personajes de sus cuentos, en "Nadie encendía las lámparas", "Las Hortensias" y otros —aunque a menudo aparezcan siendo él mismo—, están, en mayor o menor grado, afectados de cierta psicosis, o pasan por estados de conciencia ultranormales; la imagen del mundo se hace así extrañamente espectral, sin que sea arbitrario su sentido, sino, al contrario, muy humano. Esa aparente absurdidad de la imagen no hace sino mostrar, acentuándolo humorísticamente, el absurdo de la realidad humana (porque el humorismo filosófico no cree, como el idealismo racionalista hegeliano, que lo real es racional, y viceversa, sino, antes bien, lo contrario).

Este sentido de lo fundamentalmente absurdo de la realidad, que es la clave del humorismo filosófico y estético, emparenta a Hernández con los otros grandes humoristas de la literatura contemporánea, sin que por ello sufra desmedro alguno su propia originalidad. Cada cual de ellos es expresión y forma distinta de la misma especie intelectual, singularidad de lo genérico. Hernández ha declarado, por ejemplo, no haber leído a Kafka sino más tarde, después de haber publicado algunos de sus libros. Es perfectamente verosímil, pues nada más natural que, escritores de la misma especie, presenten, independientemente, rasgos parecidos. No siempre semejanzas literarias indican necesariamente una influencia: hay coincidencias legítimas, de espontánea generación, de afinidades mentales (y, aparte de aquellas legítimas, posibles influencias determinadas por esa misma razón de afinidad, a que ya nos referimos en otro lugar de estos apuntes).

El relativo realismo de "Por los tiempos de Clemente Collins", aparece ya como estilizado, alternando lo humorístico con lo poético, de modo que, a menudo, el relato tiene ya algo de cosa soñada, un clima onírico, la refracción subjetiva que le relaciona con las creaciones posteriores del autor. En la sensibilidad y la imaginación del adolescente, a través del recuerdo adulto, se prefigura ya al suprarrealista de "Nadie encendía las lámparas" y otros relatos. En "El caballo perdido", motivado asimismo en re-

cuerdos de infancia, históricamente anteriores a los del primer libro, se entra ya más decididamente en el clima de la refracción subjetiva, de lo ultrarreal (o intrarreal, mejor dicho); pero no por invención imaginativa, sino por inmersión en las zonas oscuras del subconsciente. Este relato es, en parte, casi un poema en prosa, y, en parte, casi un ensayo; pero ambas cosas sin que en ninguna página deje de ser específicamente un relato. Hernández es un narrador puro; no ha publicado poesías ni ensayos; no sabemos si guarda algo de eso entre sus papeles; por los indicios, nos parece lo más probable que esas categorías se hallen implícitas en sus relatos mismos y en función de ellos, como consta en el que anotamos.

"El Caballo Perdido" empieza por una simple, poética, evocación de infancia, cuyo motivo es el vago amor precoz del niño por su joven maestra de piano. Pero luego entra, de súbito, en la zona de refracción psíquica; la imagen del recuerdo se quiebra, se desdobla, entra en conflicto consigo misma; empieza el análisis de conciencia, un estudio del recuerdo, la supervivencia subconsciente del niño en el adulto, las deformaciones e interferencias de imágenes, el desajuste de los planos mentales; y todo ello sin asomo de didactismo, dado en un lenguaje rigurosamente vivencial y estético. No dudamos en considerar tales páginas como de las más valiosas en la literatura platense. En mérito a ello, séanos permitido lamentar que Hernández no haya proseguido —un poco más, siquiera— en ese plano de vivencia y análisis del recuerdo, en el que ha realizado lo que es hazaña grande: aportar algo nuevo, propio, después de "A la recherche du temps perdu". Y no es porque su cuento fantástico, posterior, sea género de valor literario menor que aquel, sino porque parece que allí dejó una profunda vena todavía sin explorar, quien, como él, se reveló tan experto en esas exploraciones de lo profundo. Pero nadie ha dicho que no pueda volver a encender las lámparas de su oficio en aquella penumbra.

Como escritor de cuentos fantásticos, Hernández posee dominio y destreza magistrales en el arte difícil de crear un clima de misterio —la dimensión mágica del relato—, que es, en fin, desde Poe, el secreto de este género de narrativa. El lo hace sin salirse del cuadro de la realidad cotidiana, manejando elementos de lo más simple y vulgar, al parecer, de modo que el clima

psíquico de anormalidad y misterio se produce por efecto de la psicología mórbida de los personajes; pero el saber y la habilidad del escritor consiste en mantener esa psicosis en una zona intermedia entre la normalidad y la locura, pues si se tratara de locura franca, evidente, el relato perdería interés psicológico y literario. La simple locura no interesa al arte sino a la ciencia. El estado mórbido, semiclínico, de los personajes de Hernández, abarca una escala extensa y muy elástica, que va de la hiperestesia a la alucinación o, y aun, al delirio, pero no inhibe íntegramente la personalidad, le afecta sólo en parte; son semilocos, razonantes. En algún caso, como en "Las hortensias", el personaje parece acabar ya en la locura; pero en todos, sus anormalidades les permiten convivir en el mundo de la normalidad común cotidiana, andar furtivamente entre ella; son tipos aparentemente normales, o, al revés, aparentemente anormales; en ambos casos, lo suficientemente dudosos para que, lo que ocurre, aunque parezca absurdo, no sea inverosímil ni carezca de sentido.

El predominio de los *complejos* sexuales es característico en esa psicología mórbida de sus personajes, a los que el autor envuelve en la fantasía de sus circunstancias. Casi todos experimentan psicosis —o semipsicosis— relacionadas con la líbido. No hay entre ellos afectados de megalomanías, delirios persecutorios, erotismo criminal, u otras formas frecuentes de esquizofrenia, paranoia y demás alifafes de los que nos cuentan los psiquiatras (esos humoristas...); no, su afección se refiere siempre, más o menos francamente, a lo sexual. El caso de "Las Hortensias", ejemplar al respecto, es sólo la culminación de una serie de casos menos evidentes, que se inician antes de entrar en la etapa de los cuentos, en la época de "El Caballo Perdido". La oculta pasión del niño por su bella maestra de piano, es subconscientemente erótica, aunque se transfigure en ese ensueño poético que nimba todo sentimiento y todo recuerdo de infancia. Esa sublimación poética de la *líbido* freudiana se da también en algunos de sus cuentos, como en "El Balcón", en "La Mujer parecida a mí" y otros; pero en otros no hay sublimación, sino morbosidad. En el volumen "Nadie encendía las lámparas", casi todo es de fondo y clave erótica, empezando por ese mismo primer fino relato que le da nombre, en su clima de penumbrosa ambigüedad. En algunos, como en este mismo, los resortes psícoanalíticos del erotismo son lo bas-

tante sutiles, o están tan disimulados, que escapan a la comprensión del lector común; pero en otros, como en "Menos Julia", este lector ya sospecha que, en la extravagante obscuridad del túnel no se tocan sólo caras..., aunque esta sospecha pueda desviarle a un simplismo algo vulgar; tal vez aquel solo tocamiento, insinúe una forma delicada del onanismo.

Ciertamente, sería éste, el de Hernández, pese a su aguda destreza técnica, un arte de mero ingenio y fantasía —sobre todo frente a la narrativa realista, tan cargada y hasta sobrecargada de problemas sociales y morales— sino poseyera, además, un sentido humano, que le dé significación. Esa significación, ese sentido, provienen de que todo lo mórbido, en psicología, está virtualmente en el hombre normal, siendo la diferencia entre ambos estados, cuestión de grado y no de esencia; del mismo modo, lo que adquiere carácter delirante y absurdo en ellos es la misma carga angustiosa de problemas vitales o mentales que lleva sobre sí la conciencia normal del hombre en vigilia. Desde que la psicología y la filosofía contemporáneas han reconocido su verdadero y tremendo valor al mundo subconsciente, el sentido de este género de literatura está plenamente justificado más allá de su pura justificación estética, es decir, en su contenido y sus significaciones.

En cuanto a la técnica y al estilo de su relato, lo primero que puede y debe decirse es que le son enteramente propios. El modo conversacional, el del lenguaje diario, y dentro del modismo urbano rioplatense, aunque tiene antecedentes literarios como en Arlt, por ejemplo, llega en él a adquirir un grado de sobriedad y ajuste que le convierte en verdadero estilo, siendo una de sus virtudes el parecer perfectamente espontáneo. Este rasgo estilístico se va acentuando, precisando, desde su primer libro a los últimos, como instrumento exacto de la naturalidad del relato. Su técnica se identifica con su estilo, o éste con aquélla, respondiendo ambos a una misma idiosincrasia estética. La estructura interna es tan sobria y concisa como la externa (si cabe la diferenciación). La estricta economía de su desarrollo, que tiende a crear en el lector el estado de conciencia necesario al carácter alucinativo de la situación o del hecho, se apoya en una sucesión exacta de observaciones e imágenes, de un fino poder de sugerencia. No explica las cosas, las sugiere, con lo que les da mayor sugestión. Es como si fuera dejando puertas entornadas por las que el lector va en-

treviendo lo que ocurre; pero siempre queda un secreto a intuir o a conjeturar. Debe relacionarse con este secreto esa sonrisa que le es peculiar al autor, así cuando habla como cuando escribe.

VIII

La aparición de "El Pozo", de J. C. Onetti, en 1939, significa la revelación de un joven talento original, ya que todo es nuevo en él, dentro de la narrativa uruguaya, la de su país, y aun de la platense: espíritu, técnica, estilo. Por primera vez se da un relato en varios planos, alterando el orden tempoespacial de la realidad objetiva común, para trasuntar el mundo complejo y confuso de la vivencia interna, mezclando sensaciones, recuerdos, ideas, deseos, circunstancias presentes, sueños, en una simultaneidad de conciencia personal. Aun cuando ese pequeño libro no sea obra acabadamente lograda, de madurez, sino un primer fruto de su talento, quizá algo en agraz todavía, muestra ya, íntegramente, las cualidades de su personalidad, que ha de ir completándose en su producción posterior. El librito tiene la pujanza atrevida y segura de la juventud; y si bien sus cualidades se han ido luego puliendo, equilibrándose en una mayor estilización literaria, tal vez hayan perdido, en parte, aquella energía espontánea, casi virgen, terriblemente semibárbara que tiene en ese primer corto relato. Podría decirse que el Onetti de "El Pozo" es, no sólo el más original, el más recio, el más prieto, el más auténtico, el más terriblemente él mismo, sino también —y por ello— que en él están virtualmente sus libros sucesivos. Si algo ha ganado, algo ha perdido. Por lo demás, es siempre el mismo Onetti a través de todo, sólo que un poco más civilizado, más culto, más literario; y, también, a medida que avanza, y que sus libros son más extensos, algo más difuso en el desarrollo y en el estilo. Radicado luego en Buenos Aires, asimilado por su medio literario —como Horacio Quiroga—, publica, después de "El Pozo", impreso en Montevideo, donde se ubica la acción, "Tierra de Nadie" (1941), "Para esta noche" (1943), "La vida breve" (1950), y algún otro menor, ya ambientados en el medio más denso de la urbe argentina.

Su característica principal, definidora, es la introspección psí-

quica de sus personajes, la peripecia subjetiva, la fenomenalidad de conciencia, a través de un mínimo de acaecimiento argumental externo, objetivo, en un plano ambiguo entre lo real y lo imaginario; se caracteriza también por lento, minucioso, insistente registro de sensaciones físicas y de estados de ánimo, registro que se va haciendo más espacioso, casi vicioso, en sus libros más recientes, "La Vida breve" padece un poco de hipertrofia de ese método. Dijimos que ha perdido en síntesis lo que ha ganado en otras cualidades; en amplitud de ámbito filosófico, por ejemplo, y en manejo literario del estilo.

Sobre el plano de aparente realismo de su concreta y minuciosa connotación de las percepciones del mundo externo, del ambiente, así privado como público, desde el cuarto que habita hasta las calles de la ciudad, desarrolla, siempre simultáneamente y como en sistema contrapuntístico, un tema puramente subjetivo, un monólogo interior, un estado sonambúlico. Su novela ocurre verdaderamente en la conciencia del personaje. Pero el personaje real —no el de ficción— en todas sus novelas, es el mismo autor. Si, en general, este principio puede aplicarse a la mayoría de los novelistas psicológicos (quedando fuera la novela de costumbres y caracteres), pocas veces se da de manera tan dominante como en Onetti. Más evidentemente que Flaubert, cuando confiesa: "Madame Bovary soy yo", Onetti podría reconocer que, a través de las máscaras de sus protagonistas, es su propio Yo interior quien actúa en el mundo de sus ficciones.

En toda la novelística de este autor ocurre, así, en cierto modo, lo que en "La Vida Breve" (esta larga novela, tal vez demasiado larga, y un poco monótona, de compleja estructura, cuyo logro, no fácil, es, tal vez, su mayor mérito); el protagonista se desdobla, se triplica, y los tres personajes distintos (uno en el fondo) sostienen un triple argumento; son el que quisiera ser, el que sueña, en actos y circunstancias imaginarias, expresión de su Yo más recóndito, mientras el hombre real, objetivo, el personaje número 1, vive en la angustia introspectiva y en la pasividad abúlica de su condición ineludible; mas, también está el tercero, el personaje de la novela que el protagonista está escribiendo, o tal vez sólo pensando, y que es también él mismo, en otro desdoblamiento, pero esta vez tomando formas y ambientes ya del

todo distintos, ajenos, como si, en acto de última evasión, no quisiera ser él, sino otro, aunque no puede.

Tras la trinidad novelesca está aún, empero, el cuarto personaje, padre de los tres, el único auténtico, el autor, de quien los otros son fantasmas; fenómeno psicoliterario del que el escritor puede no tener conciencia y aun desconocer la verdad. El es consciente de que aquellos tres entes ficticios de la novela, cuyos planos psicológicos y aun circunstanciales se entrelazan o se interfieren, son el mismo personaje en tres formas, pero no, tal vez, de que los tres son él mismo. En esta simultaneidad del triple desdoblamiento, el autor nos da, en fin, el documento de su más íntimo yo, en parte subconsciente, como es natural, pues, dentro del plan consciente, voluntario, de la novela, quien suele escribir por la mano del novelista es aquel subconsciente, a menudo más oculto para el autor que para el crítico. Por lo demás, el lector reconoce perfectamente en el protagonista de otra novela suya, "Tierra de nadie", al de "El Pozo", como luego reconoce a ambos en el de "La Vida Breve". Todas sus novelas plantean situaciones distintas de un idéntico personaje: el Yo, mitad consciente, mitad subconsciente, del novelista. Descontando en ellas la parte de ficción literaria, de creación artística, lo que las hace novelas y no otra cosa, ellas encierran un sentido testimonial, de doble fondo.

Si al entrar en la obra de un novelista entramos en su mundo, no sólo el mundo de todos como él lo ve —a través de él—, sino el que él crea en función de sí mismo, objetivación de su Yo propio, ¿cómo es el mundo de Onetti? Ya, en su novela grande anterior, algo menos extensa y compleja que "La Vida Breve", "Tierra de Nadie", en la cual, a través del trasunto de la gran ciudad, que va dando en cuadros tensos de percepción y crítica, pero fatalmente sombríos, presenta un "tipo de indiferente moral, de hombre sin fe ni interés por su destino" (según sus propias palabras, en nota editorial), pero en el que sus amigos han reconocido aquello —o aquél— que, en el propio autor, hay de más íntimamente escéptico, amargo, sombrío y huraño; pero el personaje está hecho sólo con esa parte sombría, la peor de sí mismo, que descarga en él, por una secreta necesidad de catarsis. Por lo demás, ningún escritor —por tanto, tampoco Onetti—,

pueden dar vida novelesca a un personaje de esa índole, sino con lo que él mismo lleva dentro; sólo así el personaje resulta verídico.

Siendo aquí aplicable, en su mejor sentido, la conocida ironía wildeana: "Dadle (al hombre) una máscara y dirá la verdad", ha de entenderse que, en el novelista, esta actitud es recóndita, por cuanto, por las máscaras de sus personajes, su Yo más profundo, desconocido en gran parte para él, piensa, habla y actúa, sin que el mismo escritor se dé cuenta. Más aún, la más segura manera de conocerse a sí mismo un escritor sería reconocerse en sus personajes, espejos secretos, radiográficos, de su Yo. Cuando un autor escribe sus *diarios íntimos* —por más que quiera confesarse cínicamente en ellos, como Rousseau, como Amiel—, lo que da de sí es un autorretrato en gran parte inhibido por sus compromisos involuntarios consigo mismo (por eso no confiamos demasiado en lo que un escritor escribe acerca de sí y de su obra); pero en el personaje novelesco se da espontáneamente, sin querer. Volvamos de lo general a lo particular. El protagonista de "La Vida Breve", no es, en el fondo, muy distinto de aquel "indiferente moral" (por escepticismo, así acerca de lo humano como de lo divino) que había presentado en su libro anterior. Todos sus personajes pertenecen a la misma especie de seres solitarios, introvertidos, indiferentes por toda otra preocupación que no sea la de sus propias individuales vivencias, en un torturado y torturante encierro en el círculo de sí mismos, en la rumia inacabable de su Yo. Y, para peor, dentro de ese círculo psicológico, predominando la obsesión sexual. En efecto, todo el mundo psíquico de sus personajes y de sus argumentos, desde "El Pozo" hasta "La Vida Breve", gira en torno a ese eje obsesivo. La sexualidad —la sexualidad, no el amor, no el amor como sentimiento, sino como instinto— es el motivo central permanente de toda su narrativa. Pero no es un instinto simple, ingenuo, gozoso, sino torturado en complejidades psíquicas tan terribles como las del pecado; no son precisamente las del pecado, en este caso, aunque sí, tal vez, las de un idealismo angustiado —casi resentido— por la fatalidad de lo carnal. "El Pozo", su obra juvenil, es ya un exasperado —y desesperado— hurgar en los oscuros bajofondos subconscientes del instinto sexual. Está lejos de ser una pagana complacencia erótica; más bien parece un masoquismo intelectual. Da la impresión de alardear en ella el amargo cinismo

de una condena del alma: la baja condición carnal del hombre. Quien buscare erotismo en sus novelas hallará, más que placer, tormento. Y así, en todas las cien escasas páginas de esa primer novelita como en las cuatrocientas de la última.

No obstante el acierto con que este novelista sabe ir trazando el registro analítico de los estados de conciencia de sus personajes, de todas sus vivencias psicosomáticas, con amplio margen de reflexión filosófica, casi siempre de índole pesimista, desde luego, y a pesar de la excelente contextura de su prosa, sus novelas largas pecan de cierta difusa monotonía; ello se deba, tal vez, a su procedimiento analítico, demasiado acumulativo e insistente; alguna, la última, es demasiado extensa; reducida, por concentración, a los dos tercios, tal vez la mitad, probablemente hubiera ganado mucho. Pero estos defectos —en su caso, como en otros— no inhiben el valimento de la obra.

Algunos de sus comentaristas han señalado la posible influencia de la actual novelística norteamericana —especialmente de Faulkner y Miller— sobre su modalidad narrativa. La admisión de esta posible influencia, aunque sea como hipótesis a comprobar, es lícita, dadas ciertas analogías de caracteres, siempre que se tenga en cuenta la observación, ya anotada, acerca del fenómeno de las afinidades literarias, determinando relaciones y similitudes. Todo el carácter personal de Onetti —según testimonio de sus amigos— está intrínsecamente de acuerdo con el carácter de su obra. Algunas formas técnicas de composición, como la del triple argumento en "La Vida Breve", que ya se hallaría también en Faulkner, pueden haber sido sugeridas por éste; pero en la citada novela de Onetti, según ya lo anotamos, este triple desarrollo tiene su distinto y propio sentido en el desdoblamiento y unidad del personaje.

De lo someramente apuntado acerca de este autor, se infiere cómo, la aparición de tal tipo de literatura, es fenómeno de civilización de gran urbe, en cuyo medio, precisamente, el individuo puede llegar a sentirse aislado entre el enorme, confuso y agitado cosmos humano (lo que no ocurre —o es muy excepcional que ocurra— en medio ambiente social de composición más simple, homogénea, y densidad menor, que vincula directamente al individuo), y le permite, a veces le obliga, sumergirse en el mundo de su Yo, que no es, por cierto, en tales casos, la egregia, literaria

Torre de Marfil vignyana del XIX, sino más bien algo como astro errante y oscuro entre la multitud anónima, de hombres y máquinas, donde el ser vive la trágica soledad de sí mismo.

Otra característica de este autor rioplatense, es que el sentimiento de soledad en que viven sus personajes, y a causa o por efecto de su inmersión individual en el mundo de sus propios problemas, destierra de sus novelas la participación solidaria en problemas de orden colectivo, sean nacionales o mundiales, de índole social o espiritual. Claro que ésta no es una característica singularmente suya; otros novelistas contemporáneos, de los más famosos, la presentan también; pero, lo raro en él, dentro del medio literario americano, es que en sus novelas no se encuentra absolutamente ningún sentido ético ni social, ni, en sus personajes, ninguna idealidad —ni religiosa ni política— que les levante sobre el casi asfixiante círculo de sus complejos psicológicos. Pero este reproche, si lo es, tampoco afectaría específicamente al valimento novelístico de su obra; sólo señala características, como expresión de personalidad y como fenómeno de significación literaria. Los personajes de Onetti serían una prueba —aunque involuntaria— de que lo único que puede salvar al hombre del "pozo" de su Yo aislado, en el que sólo puede hundirse más y más, sin hallar otra cosa que la creciente negrura del vacío, es la comunión en grandes ideales humanos o divinos, superpersonales. Acaso, y por ausencia, ese pueda ser el sentido de sus novelas.

Otra de sus posibles significaciones, ya de tipo histórico, sería la de representar —indirectamente— ese fenómeno moral de la gran urbe cosmopolita, la disgregación de un sentimiento colectivo de pueblo, la falta de un principio de unidad espiritual, que lleva a la dispersión individual en el seno confuso de la masa —masa y no pueblo—, mero conglomerado humano sin espíritu de entidad, sin raíces de tradición, de ambiente práctico caracterizado por el predominio absorbente de lo económico, en todos los órdenes de la vida pública y privada. Eso, hasta hoy; después, ¿quién sabe lo que estos escritores, todavía jóvenes, reservan?

IX

En "Adam-Buenos Aires", Leopoldo Marechal ha compuesto un extenso libro, abarcando la vida entera de la vasta ciudad cosmopolita en todos sus planos y elementos —históricos, sociales, intelectuales, etc.—, a través de la experiencia y el testimonio de un personaje de ficción, que, naturalmente, es el mismo autor, y estructurado en forma no de novela precisamente, sino más bien de crónica novelesca, en la que se van sucediendo episodios de muy diversa índole, desde lo grotesco a lo poemático, de lo costumbrista y folklórico a lo alegórico, y de lo crudamente realista a lo fantástico.

Se ha dicho en su contra que es un centón heterogéneo, un caos literario. En rigor, no es más caótico ni heterogéneo que ciertas grandes obras de la novelística contemporánea occidental, el "Ulises" de Joyce, o el "Manhathan-Transfer" de Dos Pasos, por ejemplo, autores con los cuales tiene muchas afinidades de fondo y de forma, sin insinuar malévolamente, por ello, que exista imitación ni nada que le peyorice, aunque sí cierta influencia estética, perfectamente legítima, que en nada afecta la autenticidad de la obra. Por lo demás, este modo de composición novelística, de asociación de partes de asunto y carácter diverso, aparentemente independientes entre sí, pero de un nexo interior, funcional, de fondo, que les integra en su sentido, es ya de una licitud no sólo reconocida sino consagrada en la literatura contemporánea; máxime si, como ocurre en este caso y es mejor que así sea —aunque a veces tampoco ocurre, como en la citada novela de Dos Passos—, el protagonista está presente en todas las partes, dándoles unidad subjetiva, centrándolas en sí, por si no tuvieran ya también de por sí otra unión, objetiva, que la tienen, en la misma realidad histórica ambiental que trasuntan.

Muchos son los puntos en que esta obra recuerda al "Ulises", en su estructuración, y tal vez tengamos oportunidad de señalarlas en el curso de esta breve nota; pero el principal es su relación con la Odisea homérica, relación probablemente involuntaria, en este caso, a diferencia del caso Joyce, en que es deliberada. Se ha dicho —por los críticos alemanes Jung y Curtis, ante todo— que sería imposible comprender bien el sentido del

"Ulises", así en lo formal como en lo filosófico, si no se tuviera en cuenta esa estricta correspondencia de sus episodios con los cantos de la epopeya antigua. Nosotros no creemos esa analogía tan imprescindible; y mucho menos, por supuesto, lo sería en tratándose del escritor platense, en cuya obra, sólo de un modo muy general se halla esa doble analogía, con el antiguo y con el moderno. Lo cierto es que en "Adam-Buenos Aires", el personaje epónimo es, también, una especie de Ulises (o, mejor dicho, de la especie de Ulises); y la obra que protagoniza algo como una Odisea argentina; más exactamente, porteña.

La unidad y el sentido de esta vasta, múltiple, y a ratos un tanto difusa epopeya en prosa, está en ese viaje de Adam a través de extraordinarias aventuras, algunas no menos mitológicas que las de su remoto arquetipo griego. Para que nada falte a su significado, esta Odisea porteña importa el descubrimiento de su mundo —del mundo argentino, se entiende—, de las figuras y signos de una cultura, no por cierto luminosa y ejemplar como la helénica, sino confusa y problemática. Como en aquélla, de su perenne memoria, desfilan en ésta monstruos, espectros, tradiciones, fábulas, leyendas, alternando o mezcladas en su peripecia con tipos, caracteres, costumbres, sucesos reales y propios del ambiente. A simple vista, fuerza es reconocer que Marechal se ha aventurado en una de las mayores empresas literarias que un escritor argentino haya podido proponerse. Digamos también que, a nuestro juicio, ha logrado en gran parte ese propósito, dando así a las letras de su patria y de América una de sus obras más originales e interesantes.

Pero no debe extremarse ninguna analogía literaria, porque se corre peligro de caer en lo falso (como, a nuestro entender, han caído los altos mencionados críticos, al llevar a medidas de correlación demasiado estrictas las dos Odiseas, la del irlandés y la del griego). "Adam-Buenos Aires" asume también —y esta vez de modo ya voluntario y expreso— afinidad con la epopeya dantesca. En la tercera parte del libro, llamada "Viaje a la oscura ciudad de Cacolandia", el escritor intenta un nuevo descenso al Infierno —un Infierno argentino, como el otro lo es italiano (o, pudiera también decirse, a la sección argentina del infierno universal)—, guiado, en los círculos de su espiral subterránea, embudiforme, por su amigo fantasmal, el filósofo judaico-

porteño Schulze, Virgilio burlón y sin túnica, intelectual en mangas de camisa. También en la Odisea hay descenso a los infiernos; pero Marechal sigue, en la arquitectura de su alegoría avernal, el modelo dantesco, aunque sus figuras, escenas y penas son otras, adecuadas a la modernidad de la sección. Claro es que el autor pudo haber imaginado otro tipo de Infierno —eso no cuesta mucho—, pero tal vez ha querido significar con esa analogía un sentido de tradición.

Como en aquel arquetipo teológico del florentino, en este espantoso mundo de ultratumba de su discípulo porteño, figuran todos los personajes conocidos del ambiente, a quienes, pese a no dar nombres, el lector puede fácilmente identificar, y entre los cuales se hallan, como es natural, en primer término, sus propios enemigos. Una sola condición diferencia esta cuasi terrible parodia marechalesca de la ficción medieval, y constituye su originalidad: el autor lo puebla totalmente con los vivos, no con los muertos. En el antiguo, había, es cierto, algunos vivientes, contemporáneos del poeta, condenados por su pasión más que por su teología; pero en éste lo son todos, porque su visión no se refiere al pasado sino al futuro; es un infierno premonitorio, profético, y adecuado a la intención del autor, que es el juicio de los vivos no el de los muertos, la condenación del presente, su sátira feroz, tal vez desesperada.

Esperanzas no se dan muchas, es verdad, en el libro, acre y amargo hasta más no poder, negativo y destructor, sin que lo aliente ninguna ética de optimismo. En esto concuerda sistemáticamente —aunque espontáneamente, lo que valoriza el testimonio— con otros libros argentinos de esta época, donde la crítica filosófica encara la propia realidad nacional: "Radiografía de la Pampa", de Martínez Estrada, por ejemplo. Terrible sátira moral y social, en su fondo, terrible sátira a lo intelectual también, el tono de sombría y cínica humorada en que está generalmente escrito, adquiere en la última parte —la infernal— acentos de grandeza dignos de un Jeremías porteño; y a veces, visiones con algo de apocalipsis.

El tono general sarcástico, cínico, escéptico, sombríamente burlón con que el autor juega, a través de todo el libro, con las ideas y las teorías de la cultura —las universales, pero especialmente las argentinas—, y durante los muchos coloquios que el

grupo de amigos intelectuales mantiene entre sí, es ya característica pesimista que el autor comparte con grandes obras de la narrativa contemporánea, especialmente de habla inglesa, las de Huxley, v. gr., o el mismo Joyce. Otra característica del libro, que lo emparenta con aquéllos, es la bizarra mezcla del lenguaje filosófico y literario más culto con los modismos típicos más sabrosos y aun los más chabacanos y groseros del habla popular suburbana, cuya guarangueria se ha infiltrado en el hablar corriente de la ciudad toda, excepto sólo en sus círculos superiores. Ello da al libro un neto sabor porteño, cuyo antecedente está en la literatura de Roberto Arlt, como ya vimos. Podría objetársele, al respecto, abuso de ese lenguaje; pero tal abuso es de ex profeso, pues acentúa el tono de burla sarcástica del libro.

En contraste con ese humor negro y agresivo y ese dibujo grotesco, predominantes en su Odisea, la parte titulada "Cuaderno de Tapas Azules", autobiográfico, o pseudoautobiográfico, campo de evocaciones y recuerdos, se eleva a un plano transparente y delicado de sentimiento y de poesía, aunque no deja nunca de ser triste. El poeta está presente asimismo en otros pasajes de la obra; tal, el capítulo III del Libro V, en que relata el regreso del personaje a su casa, en un barrio alejado, y su soliloquio en la noche silenciosa y desierta. Pero sería reducir demasiado el límite de la poesía creer que ella no pueda estar, también, aunque en otra forma, en algunas de sus alegorías más grotescas y crueles. En última instancia, tal vez sólo un poeta pudo haber escrito este libro. Pero un poeta que ha bajado al infierno de la realidad que trasunta —al de los vivos, no al de los muertos—, real y fantástico, sombrío y apasionado, burlesco y apocalíptico.

Un poeta, sí —que lo es, aparte de ello, en versos de alta calidad estética—, pero que asume su responsabilidad de narrador con rigurosa conciencia del género y seguro dominio técnico, trazando capítulos dignos, por su construcción y fuerza, de un narrador ejemplar; entre ellos podrían citarse el del velorio de Juan Robles, de certera dramaticidad, o el de la visita al prostíbulo, en la cual ha soslayado hábilmente el peligro del bajo realismo dándole un clima un poco onírico, hasta lírico. También es notable, en general, aunque un poco desigual en su composición, el capítulo que inicia la obra: la excursión nocturna del grupo de intelectuales al arrabal baldío, de ambiente a la vez burlesco y

fantasmagórico, lleno de oscuras alegorías filosóficas sobre la argentinidad, las que, como todo el libro en conjunto, contienen un sentido de exégesis nacional, siendo especialmente notables las interpretaciones de la payada simbólica de Santos Vega y Juan sin Ropa.

Una condición que oscurece y dificulta un tanto el sentido de las escenas y los dichos de gran parte de la obra, es que está toda escrita en clave de alusiones, a personas, sucesos, modalidades del ambiente, que es preciso conocer para alcanzar su plena intención. No es ello defecto, pero sí inconveniente, sobre todo para el lector extranjero. Sólo una posterior agenda de notas podría aclarar estas alusiones, a tales efectos. A pesar de ello, el libro mantiene en general y por sí mismo su fuerte interés.

Circunstancia histórica curiosa es que este libro singular, que cuenta evidentemente entre lo más significativo de la literatura argentina actual, haya quedado un tanto envuelto en un vacío, sin alcanzar la resonancia y el predicamento de otros, algunos de méritos menores. Suponemos que dos factores puedan haber ocurrido a tal efecto. Uno, el principal, sería la crueldad satírica con que en él se señalan, bastante claramente, si bien no siempre con justicia, personas del ambiente intelectual, social y político; el otro, complementario, podría estar en algunas actitudes políticas del autor, vinculado a regímenes de gobierno en conflicto con los principios de la intelectualidad argentina. El caso es que, no sólo esta obra, la mayor de las suyas, sin duda, sino toda su obra y su nombre en conjunto, han sufrido un obscurecimiento sólo explicable por tales factores, ajenos al valor mismo. Su obra poética anterior, compuesta de "Odas para el Hombre y la Mujer", "Laberinto de Amor" y otras, reunidas luego en el volumen "La Rosa en la Balanza", había alcanzado ya alta estimación, señalándole como una de las figuras más relevantes de la lírica argentina contemporánea.

Pero la apreciación crítica de la obra, en este Indice, no puede ser afectada por tales circunstancias extraliterarias. Una cosa es la obra y otra el hombre. Así pues, aunque algo difuso, confuso, redundante, demasiado extenso, y, además, tremendamente agrio, violento, libelesco, este "Adam-Buenos Aires" es un gran libro, uno de los más originales, enjundiosos y brillantes que se hayan publicado en los últimos tiempos. Lo es, a pesar de todo,

por la riqueza sustancial de su contenido, por la agudeza intelectual de su crítica, por su poderosa creación imaginativa, por el valor pictórico de muchos de sus cuadros, por el aliento poético y profético de muchas de sus páginas, por la alta y agónica idealidad que le inspira, bajo (o sobre) la humorada de su pesimismo: su *aspiración* a una Argentina verdadera y superior. Hay en él también —implícitas— una gran "pasión argentina", como en el libro de Mallea; así como hay una sombría "radiografía" de Buenos Aires, semejante a la del libro de Martínez Estrada. Tal vez su filosofía sea distinta; pero no se discuten aquí filosofías, se estiman valores literarios.

X

La doble angustia de la conciencia íntima en nuestro tiempo, vital y espiritual, a la vez, fenómeno característico de nuestra civilización occidental llegada a un punto crítico de sí misma, que es la angustia metafísica existencial, inherente a la condición del ser humano, pero manifestándose concretamente dentro de las condiciones de la actual realidad histórica —equivalente, tal vez, aunque distinta, a aquel profundo *tedium vitae* que conoció el alma pagana en los tiempos de la decadencia imperial—, halla una de sus expresiones más vivas y auténticas en "La Sobreviviente" de Clara Silva (1950). Autora de dos libros anteriores de poemas, "La cabellera obscura" (1945) y "Memoria de la Nada" (1948), dicha novela de la escritora uruguaya lleva a una nueva forma de expresión el espíritu y hasta algunos de los temas ya contenidos en los versos de aquellos libros precedentes, con lo que está implícitamente dicha la índole introspectiva de la obra. Y dicho está, asimismo, que pertenece a ese tipo de obra, también muy característico de la época, que, bajo la ficción literaria que la objetiviza, da un substrato esencial de vivencia propia.

Substrato vivencial no es, precisamente, biografía novelada. En este segundo caso el autor se propone contar su vida; en aquel, emplear su alma. Y aunque, circunstancias reales, recuerdos, experiencias, evocaciones, puedan mezclarse aquí a elementos de ficción, lo que importa no es la veracidad biográfica sino la autenticidad de la conciencia. Ya es clásico en la novelística, que un

autor cree un personaje de ficción al que dota de su propia alma, tomándose a sí mismo, en cierto modo, como personaje, pero dándole una autonomía de vida, aparte de la suya. Esto es lo que quería decir Flaubert, en la ya citada confesión, en sus cartas: "Madame Bovary soy yo". Y esto es lo que quería decir Unamuno al ratificar aquella declaración, diciendo a su vez: "Toda criatura es su creador."

La fácil critiquilla tiende a buscar, en la ficción novelesca, la identidad biográfica, anecdótica, entre autor y personaje; pero no es en la anécdota donde se halla la identidad sino en el espíritu; la anécdota es, precisamente, y casi siempre, lo imaginario. Por lo demás, es sabido que ningún novelista traslada una persona determinada de la vida a la novela, tal cual es ella, sino que compone con rasgos de distintos personajes; y así procede consigo mismo, de lo que es ejemplo máximo Marcel Proust, que figura en su propia obra (narrada siempre en primera persona), pero no trasuntando fielmente su realidad biográfica personal, sino en gran parte imaginándola de acuerdo a su estilización del motivo. Mucho tiempo perdieron algunos de sus comentaristas más encarnizados tratando de indicar quién o quiénes, del alto mundo parisiense que el escritor frecuentaba, sirvieron de exacto modelo a sus personajes, hasta que se comprobó que esos supuestos retratos eran compuestos con trozos de distintas figuras, es decir, que no eran retratos (biografías), sino creaciones de prototipos representativos. La vida es la materia a la que el escritor da forma; ningún escritor verdadero nos entrega fotografías de lo real, sino composiciones. Los comentaristas y los biógrafos se empeñan demasiado en averiguar hasta dónde llega la biografía y empieza la ficción, límite casi inexistente, porque el autor construye su personaje no sólo con rasgos de su vida y de otras vidas, sino que, en el proceso creativo intervienen experiencias, observaciones, intuiciones, lecturas, reminiscencias, hipótesis, y hasta elementos subconscientes que ni el mismo autor sabe qué diablos trajeron.

Laura Medina, el personaje único de este libro, de índole subjetiva —pues todas las otras figuras que aparecen y desaparecen ocasionalmente en sus episodios son apenas sombras o imágenes de su mundo—, es una de las encarnaciones más desnudamente patéticas de esa angustia existencial, que en este tiempo ha adquirido la gravedad de un "mal del siglo", como se verifica,

además, a través de la literatura, probablemente determinado por la profunda crisis de los valores espirituales (que, pese a cierta sociología, son los sostenes ideales necesarios de la vida y de la Historia) y agravado por el monstruoso desarrollo del mecanismo de la civilización (absorbiendo, devorando en su torbellino al individuo, al ser), fenómeno que, como ya anotamos, tiene su campo de cultivo mayor en el seno de las grandes ciudades. Es lo que ocurre precisamente en esta novela, así en lo que respecta al ambiente como al personaje (personaje cuyo ambiente propio es el centro de su urbe platense) pasional, torturado, agónico, llevado por su crisis a ese límite peligroso entre la normalidad y la neurosis, pisando a menudo lo delirante, pero reacionando y volviendo a la realidad, movido por su voluntad de salvación, en un esfuerzo heroico sobre sí mismo y sobre el mundo.

"La Sobreviviente" carece de argumento objetivo, de desarrollo formal, de aparente estructura novelesca. Su acontecer, puramente subjetivo, introspectivo, tiene por oscuro y fantasmal escenario la conciencia misma del personaje. Es el caso literario más extremo, hasta ahora, de este tipo de novelación en el ámbito hispanoamericano. Se integra de episodios aparentemente sueltos entre sí, la mayoría de los cuales son sólo conflictos internos, estados de alma, a través de los cuales se ve pasar, sin embargo, en cuadros reales o simbólicos, muy incisivamente trazados, el mundo que llamamos real, el exterior, con sus gentes, sus ambientes, sus problemas, el mundo a través del personaje. Su unidad y su sentido intrínsecos se revuelven así por el personaje mismo, que es su clave. Alone, el sutil crítico chileno, se preguntaba, en su comentario de "El Mercurio" de Santiago, a propósito de este libro: "¿Novela, crónica, diario íntimo, diálogo o monólogo interior, confidencia estilizada y meditada...? Sea lo que fuere, 'La Sobreviviente' se hace leer y hace vibrar al lector apasionadamente." Es probable que el libro sea todo eso y algo más todavía, fenómeno de difícil definición, cuando el autor da la Vida —la Conciencia— en su complejidad total, sin sujetarse a normas literarias predeterminadas y más o menos convencionales de los géneros, por más que éstas se estimen necesarias al orden formal. Es claro que un libro así, corre el riesgo casi seguro de no ser considerado novela por la mayoría más adicta a aquellas normas. Su misma autora parece no haber querido clasificarla pre-

viamente como tal, dejando que el lector la clasifique (o no importándole la cosa), pues ni en la carátula ni en la portada se dice que tal sea su género. Sin embargo, y aunque es verdad que en cuanto a la apreciación del valor, las clasificaciones genéricas son secundarias, conviene aclarar el punto; y no sólo y no tanto por cuanto respecta a esta obra, sino en concepto de orden más general.

Académicamente —digamos así— tampoco serían novelas, dada su heterogénea estructura, ni el "Ulises" de Joyce —pese al supuesto paralelismo homérico—, ni "Manhattan Transffer" o "El Gran Dinero", de Dos Passos, ni "Trópico de Cáncer" de Henry Miller, ni algunas otras no menos famosas y principales entre las obras más representativas de la narrativa contemporánea, sin olvidar ejemplos más próximos, aunque no sean tan famosos como aquéllos, tal "Adam-Buenos Aires", de Marechal, que en este mismo Indice se comenta. Bajo ese aspecto formal, "La Sobreviviente" es también un caso literario significativo: está situada en el punto máximo de la crisis actual de la novela, en cuanto forma, en cuanto género, crisis evidente de la que son testimonios aquéllas y otras obras citadas, y cuyos factores estarían en esa complejidad de planos subjetivos —objetivos en que el hombre y el mundo son encarados por el escritor. Mas, como toda crisis, ésta no es sino el trance más agudizado de un proceso de evolución cuyo resultado, sea cual fuere, no puede ser la vuelta a lo de antes, el arte simple de contar una historia (aunque tal arte haya dado inmortales obras maestras).

Siendo así, no habría por qué escandalizarse mucho con respecto a "La Sobreviviente", por más que evidencie que no es producto de un plan deliberado, sino una especie de formación espontánea. Si no hay en ella argumento ni cronología, hay un personaje, una conciencia, un alma, una vida, y un mundo real o ideal, a través de ella, o ella a través de su mundo, que es lo mismo; *ergo*, la libertad de estructura fragmentaria no importan fundamentalmente. Por lo demás, se observa que cada capítulo, aunque independiente, muestra una actitud del personaje, una experiencia, una peripecia de su vida, un conflicto anímico, una reflexión dialéctica, y el conjunto de ellos su drama interior, motivo de la obra, plenamente logrado.

En relación con este punto crítico, "La Sobreviviente" ofrece al análisis una característica original que debe señalarse especial-

mente: la presencia en ella de personajes y aun pasajes de otras novelas, frecuentes citas de autores, fragmentos de poemas, etc., intercaladas en conversaciones o monólogos internos de la protagonista. La introducción de ese elemento "libresco" —que, a primera impresión y preconcepto parece impropio— resulta, en este caso, legítima, y marca uno de los más atrevidos aciertos de la autora. Laura Medina es una intelectual, y, por tanto, lo intelectual es en ella un factor psicológico de primer plano. Su cultura, sus lecturas, forman parte de su conciencia, de su mundo, son elementos ideales tan reales —a veces más reales— que la misma realidad inmediata de los hechos. Precisamente ese procedimiento de la autora, atestigua un hecho, bastante evidente, pero poco o nada tomado en cuenta por la novelística: que la cultura, filosófica y literaria, en ciertas personas —mayormente en las imaginativas e introvertidas, que tal es el caso del personaje de marras— es un factor psíquico tan activo como cualquier otro, y a veces en mayor grado que otros, sobre los sentimientos, los caracteres, la conducta; más aún: los personajes novelescos pueden ser tan reales —en ese plano— como los de la historia o de la vida diaria, si de dar vida interna a la conciencia se trata.

En la novela contemporánea, en Huxley, Joyce, Mann, etc., principalmente, hallamos frecuentes diálogos entre personajes intelectuales, acerca de temas filosóficos o literarios, en los que se hace gala de erudición e ingenio dialéctico; pero no se había dado todavía tan francamente el hecho de ese elemento cultural, o literario, como factor psicológico, como vivencia dramática del personaje. Si, como lo postula Valery, hay una *patética del intelecto* (en su caso, una poética... ¿cómo no la habría, con más razón, en la novelística?... No exclusivamente, se entiende, porque entonces no sería real, sino mezclada con los elementos de la vida misma, al par de ellos. La condición de su realidad novelística, cuando de personajes intelectuales se trata, está en que esa *patética* no se quede en mera especulación filosófica o literaria, más o menos pegadiza, puesta en mente y en boca de los personajes (dejando, por ende, de ser tal patética para ser simple didáctica), sino que responda al carácter intrínseco de la criatura novelesca, es decir, que esté allí, no como tesis o gala, sino en función de vivencia anímica, que es lo que ocurre, precisamente, en "La Sobreviviente", para cuya protagonista, el mundo de la ficción no-

velesca y poética tiene tanto o más valor real que el de la realidad inmediata, objetiva. En sus páginas vemos constantemente opuestos o mezclados estos dos mundos, entre los cuales ella se mueve.

Bueno es recordar que, en el *Quijote* nada menos —cita máxima—, encontramos ya un antecedente radical de ese fenómeno psicológico. Las figuras y episodios de los libros de caballería son para el personaje de Cervantes tan reales o más que los de la vida diaria; para él más, mucho más, puesto que les tiene por paradigmas de la propia. Y no creemos que nadie arguya en contra el argumento de que Don Quijote está loco; pues entonces tendría que admitir que más lo estaría Unamuno, no sólo por tener al personaje cervantesco como ideal moral de vida, sino por llegar a la paradoja de atribuirle más realidad que al mismo Cervantes. Ya sabemos que para los filósofos panglosianos del sentido común, todo lo que no es *realidad* objetiva, concreta, es locura; y que, así también, para los críticos demasiado simplistas, todo lo que provenga de los libros es libresco, simplemente, sin más. (Para *libresco*, "Nuestro señor don Quijote", a quien tuvieron que quemarle los libros...; y, sin embargo...) Precisamente, lo que ha de discernirse es cómo y cuándo lo que viene del libro se queda en libresco (que a menudo se queda) o se convierte en vivencial, en real, en psicológico, siendo, en el primer caso, falso como elemento artístico, y en el segundo, legítimo, verdadero.

Como en otras producciones a que nos hemos referido ya en este capítulo, se comprueba en "La Sobreviviente" el influjo de diversas corrientes de la gran novelística occidental contemporánea, la que, a su vez, refleja o define el espíritu de la época. Es este espíritu de la época, en este estado de evolución de la literatura en un tiempo dado de la historia, manifestándose a través de sus arquetipos, que halla su resonancia en algunas muestras de la producción más viva, más avanzada, de este lado del océano. La memoria del subconsciente, el mundo onírico, el monólogo interior (Proust, Kafka, Joyce) y otros descubrimientos e invenciones ya incorporados definitivamente de la narrativa de este tiempo, están aquí, pero manejados por la autora a su manera, conformados al carácter y estilo de la obra. A propósito de ello, el mismo Alone dice: " 'La Sobreviviente' ha pasado por la zona de los maestros; pero después de cada muerte transitoria su energía so-

brevive y se realiza, mas libre; lo prueban el orden espontáneo con que sale del caos y la corriente que sucede, como ímpetu recto, al remolino. En Clara Silva las escuelas nuevas se han depurado." Tal vez más exactamente que depurado, en este caso, fuera decir asimilado; porque asimilar las enseñanzas de los maestros es eso (y lo que hay que hacer): convertirlas en valor propio, en factor funcional, metabolizarlas, como el cuerpo hace con los alimentos; la cultura transformándose en vida, la literatura en instrumento.

Tales cualidades, unidas a un estilo de concentrada concisión y nervio, a veces rudamente realista, a veces altamente poemático, justifican otro aserto del citado crítico chileno: " 'La Sobreviviente' puede, a nuestro juicio, figurar entre lo mejor, dentro de su género, que se ha hecho en América española." Ello hace imprescindible su referencia en esta reseña, por encima de toda circunstancia personal.

XI

En 1948 aparece "El Túnel", novela corta de Ernesto Sábato, escritor argentino que ya había publicado, en 1945, un libro de ensayos breves, con el título "Uno y el Universo", al que luego han seguido otros, de forma más o menos fragmentaria, frutos tempranamente maduros de una inteligencia excepcionalmente aguda, que ha asimilado los jugos esenciales de la cultura filosófica contemporánea. El narrador se demuestra de tanta agudeza psicológica y tan dueño de su técnica y su lenguaje como el ensayista. Si como tal ejercita un habilísimo juego dialéctico, en el manejo de temas y problemas fundamentales y palpitantes, especialmente aquellos que atañen a lo que se ha llamado la crisis de la cultura occidental de este siglo (una de las crisis habidas en la historia de la cultura, pues que, bien mirado, ha habido otras, acaso tanto o más graves, que ahora no se sienten por estar ya lejos de nuestra experiencia), éste, el narrador, revela no menos destreza en el arte de componer su relato, de concentrada tensión y ritmo, en el que se traza el proceso mental de un personaje con exactitud magistral. La sutileza y precisión del análisis psíquico, aúna el sostenido y creciente interés novelesco del desarrollo, a través de un estilo prieto, aparentemente llano, con intensa carga de mag-

netismo mental, y de carácter rioplatense. Se trata de un relato confesional, en primera persona, de una pasión amorosa que conduce al crimen, a través de un complejo y oscuro síndrome neurótico del protagonista. Aunque captado en el tono de esa exaltación psíquica enfermiza del personaje, un tímido y un ansioso a la vez, es este uno de los estudios de los celos más penetrantes y certeros de la novela actual, si bien la psicología mórbida del personaje le singulariza especialmente. Pero esa misma neurosis del personaje no es arbitraria, es como una exacervación de la angustia moral característica de nuestra época, de ese mismo estado crítico de la civilización en el clima de alta tensión de las grandes urbes, el centro de Buenos Aires en este caso. De ahí el cariz representativo del personaje, cuyo asfixiante encierro en sí mismo, cuya imposibilidad de comunicación con sus semejantes, le hace andar como en la soledad de un túnel, cuyas paredes transparentes le permiten ver a los demás seres, pero no convivir con ellos. Y de ahí el título representativo.

El tema de los celos trae a la memoria, entre otros casos novelísticos célebres, el de "La Sonata a Kreutzer" de Tolstoy; el de la "Sonata", más que el de "Un amor de Swen", de Proust, por ejemplo, pues aquí el personaje es de psicología perfectamente normal y su drama acaba en el matrimonio; en aquél, en cambio, empieza en el matrimonio y acaba en el crimen, siendo su personaje un exaltado espiritual, aunque no un neurótico, como en "El Túnel". Pero la semejanza esencial con Tolstoy —aunque sus épocas y sus circunstancias sean tan distintas—, es que lo que lleva al crimen a ambos personajes no es sólo una simple pasión de celos, sino que, dentro de lo pasional, actúa un sentimiento profundo de idealidad moral, cuyo fracaso justifica, en la conciencia del protagonista, el desenlace trágico. Para el personaje tolstoiano, de fondo místico, el amor carnal es, en sí mismo, un principio fatal de corrupción de las almas; para el de Sábato, la relación carnal con la misteriosa mujer que será su víctima, se le representa, no como un fin en sí mismo, que es el amor vulgar —el Eros pandemos—, sino como un camino para llegar a aquella unidad ideal de las almas, de los seres (y admitiendo, como el otro, que la carne, por sí, es lo que separa y no lo que une).

Claro que, el interés intelectual y humano de esta novela

hubiera sido mayor, si, en lugar de llevar trágicamente al crimen por perturbación mental del personaje, su atormentada experiencia hubiera tomado el rumbo de una filosofía del amor, algo más stendhaliano si se quiere, pero distinto. El desenlace criminal está, sin embargo, en la índole neurótica del personaje. De todos modos, es casi una hazaña novelística, que Sábato haya logrado hacer un relato tan intenso con tema literariamente tan trillado como es el de los celos y el crimen pasional. Porque, si bien el hecho de la pasión amorosa y del tormento de los celos, que son casi siempre su consecuencia, es eternamente humano, en la novela parecía ya un tema casi agotado después de los magistrales ejemplos que se citan y de algunos otros, no menos notorios. Contribuye a dar novedad, renovar este tema, en la corta novela de Sábato, aquella condición de *angustiado* (hasta lo patológico) que asume el personaje, como representativo del caos moral de la época; aunque también ha de aclararse que esa idealidad amorosa que sufre el personaje, representa, en sí misma, y aparte de sus exacerbaciones mórbidas, un alto sentimiento humano intemporal. Las páginas de reflexiones críticas y los diálogos literarios que contiene "El Túnel", definen su clima de cultura, sin apartarse del motivo, sin incurrir en meras digresiones, como en otras novelas, pues concurren a dar ambiente y carácter al personaje.

Por lo demás, se trata de un relato sin mayor complejidad formal; está desarrollado en un solo trazo unitario, si bien predominantemente introspectivo. Sólo un intenso dinamismo cinematográfico, la nerviosa, aunque firme, síntesis de su estilo, acusan su parentesco estético con las modalidades actuales más significativas. En la labor futura de este autor, la novelística rioplatense puede tener grandes perspectivas. Pero... ¿quién puede saber el rumbo que seguirá su espíritu inquieto, cuál su destino incógnito? Por eso, todo concepto crítico acerca de la personalidad y la obra de los escritores jóvenes es forzosamente provisional.

*

* *

En el extremo norte de esta vasta y difusa anfictionía que es la literatura hispanoamericana, se percibe también la aparición de un sector de la narrativa suprarrealista, aunque no, quizá, de tan definida entidad como esa del Plata que acabamos de reseñar;

y aún más en contraste con el conjunto mayoritario de tal género, en esta región, que prosigue siendo reciamente realista; la novela y el cuento de la Revolución Mexicana y de la época postrevolucionaria, con sus columnas mayores en "Los de Abajo", "Las Moscas", "El Aguila y la Serpiente", "La Sombra del Caudillo", "Vámonos con Pancho Villa" y otras obras ya célebres (a las que habría que sumar otras, de índole autobiográfica como "Ulises Criollo", de Vasconcelos, etc.), mantienen la representación más genuina del espíritu literario contemporáneo de esta nación.

El México de exportación literaria, así para el resto de América como para el extranjero, es, todavía, y parece ha de seguir siéndolo por mucho tiempo, el de su tipismo regional, el de su geografía humana, el de sus problemas político-sociales; por lo demás, lo mismo ocurre con respecto a casi todo el Continente. Ha de advertirse, empero, que la prevalencia de esta temática no implicaría necesariamente la prevalencia del realismo, como modalidad directamente objetivista; o, dicho de otro modo, que la persistencia del realismo objetivista no es necesariamente debida al imperativo de la temática nacional, porque, como ya se ha reseñado en estos apuntes, esa realidad puede ser dada igualmente (y aún quizá, más profundamente) en las modalidades más subjetivistas, las que tienen por motivo directo, no la objetividad, sino la personalidad, la conciencia, cuyo contenido proviene, en gran parte, de aquella realidad, así trasuntada indirectamente, a su través. Pero su gran narrativa nacional es el trasunto directo de lo real, el reflejo y no la refracción, la imagen en el espejo y no en la conciencia.

En este sector suprarrealista, la prioridad cronológica de Torres Bodet es inomitible. Le corresponde el primer esfuerzo por romper los límites tradicionales del objetivismo, con su relato de índole poemática "Margarita de Niebla", en 1927, al que muy pronto siguieron "Destierro", "Proserpina Rescatada" y otros, entre 1930 y 31. Es, pues, el primero en su escenario nacional, y tal vez en el continental, después del rioplatense H. Quiroga, el precursor, aunque es claro que su arte, de índole esteticista, ninguna relación de manera tiene con el magicismo de "Anaconda", o "El Salvaje". En "Nacimiento de Venus" (1941), llega a un mayor perfeccionamiento literario de su narrativa, que parece buscar, tras de las apariencias físicas, la expresión del misterio

espiritual de la vida. Pero en tal empresa, altamente recomendable en principio, tiende más bien a un plano de pura ficción estética, de imágenes un tanto evasivas de la realidad viviente, no a la profundización intuitiva en el fondo metafísico de la realidad misma, y tal como ella le es dada en su medio propio, nativo. Su obra se resiente, así, de ser más literaria que humana. Todo esto ocurría antes de que el escritor se dedicase a la vida pública, en altos organismos internacionales como la UNESCO y otros, más o menos académicos.

Con "Archipiélago de Mujeres" (1943) se inicia Agustín Yáñez (también poeta, como su predecesor Torres Bodet, antes que nos olvidemos) en la ardua empresa del relato suprarrealista. Feliz trasplante imaginativo de las heroínas amorosas de la historia, la leyenda y la literatura universales, al ambiente regional mexicano, estos relatos emplean procedimientos técnicos modernísimos, tales como el monólogo silente y el doble juego simultáneo y contrapuntístico entre lo dicho y lo pensado. Oriana, Desdémona, Isolda, Melibea, configuran estos "sueños con diferentes aires de mujeres", como dice el autor de su obra, quien da por tal a un supuesto Mónico Delgadillo, personaje muy vinculado a circunstancias de la vida literaria de México; ello aúna a otro elemento de interferencia estética entre la realidad y la ficción de su creación literaria. En 1947 publica este autor, no el supuesto, otro libro narrativo: "Al Filo del Agua", novela esta vez (el anterior eran relatos), cuya mayor innovación técnica consiste en mezclar diversas historias, más o menos correlacionadas entre sí, en una sola compleja secuencia narrativa, alternando sus capítulos, en vez de dar separadamente cada una de ellas. Eso cambia el resultado, el efecto, dando una conciencia de la simultaneidad múltiple de la vida misma; y, como todos los diversos casos ocurren dentro del mismo medio ambiente pueblerino, vernáculo, es este ambiente el motivo general y principal del conjunto, en el que todos los diversos relatos se integran, constituyendo una unidad. Bien visto, y no irónicamente, no hay en este simultaneísmo sino un simple paralelismo de los relatos, formando un conjunto, efecto parecido al que obtiene Huxley en su famoso "Contrapunto", alterando, simplemente, el orden de los capítulos, y en ambos casos como si los manuscritos (o, los originales a máquina) se hubieran mezclado y confundido al azar, en un apa-

rente desorden, antes de ir a la imprenta... Pero, lo que después parece muy simple, antes necesitó inventiva literaria para ser resuelto; porque no es el azar, sino el ingenio quien así lo dispuso.

*

* *

Sin embargo, es probablemente José Revueltas, quien, en 1943, da la nota más aguda y atrevida de la narrativa mexicana actual, con su sombría novela "El Luto Humano", la que, a pesar de ello, fue agraciada con el Premio Nacional de Literatura. La mezcla de realismo y super-realismo, coexistiendo en el mismo doble plano, da al conjunto un carácter alucinante, eficazmente logrado. Relata una lúgubre y bárbara escena de ambiente típico rural; el velorio de una criatura en un rancho miserable, entre rezos, borracheras, peleas, sexualidades, etc., terminando siniestramente en medio de una tormenta, que provoca la inundación y la muerte de todo el grupo de gente, sobre cuya carne, todavía moribunda, se precipitan las bandadas de cuervos hambrientos y enfurecidos.

Esa terrible escena, aunque no tratada al modo realista tradicional sino en clima y ritmo de onirismo, en síntesis complejas de imágenes, podría tal vez incluirse dentro de la narrativa realista general americana, como trasunto de vigorosos cuadros típicos de la vida regional, sistemáticamente cultivada en toda América; y dentro de ello, sería de lo más extraordinario. Pero el autor introduce en su relato un segundo plano, en el cual los personajes, en peligro de muerte, van rememorando para sí sus propias vidas, en tumulto de imágenes entremezcladas, que, a su vez, se entremezclan con las imágenes del cuadro real y macabro del momento. El libro resulta de un efecto poderoso sobre la imaginación del lector; su recia contextura narrativa acusa a un escritor extraordinariamente dotado, quien luego, en el 44, da otro libro del mismo género, no menos sombrío, "Dios en la Tierra", de tema indígena y de factura igualmente recia y original.

Ciertas similitudes de procedimiento con W. Faulkner, podrían sugerir la posibilidad de que haya en él influencia directa del autor de "Mientras yo Agonizo", citando la novela de aquél con la que parece tener más concretos puntos de contacto. Además de no ser fácil precisar hasta qué punto la similitud de técnicas es in-

fluenciada o es coincidencia, ese parecido, en caso de ser lo primero, sólo comprometería en parte la relativa originalidad literaria de la obra, pero no afectaría ni la autenticidad del motivo ni el acierto de la ejecución; sería una influencia de orden puramente formal, hasta cierto punto admisible (como lo es la de todos los grandes novelistas, la de todos los grandes escritores, sobre las modalidades de su época), siempre que no implique desvirtuación del carácter y sentido de la realidad que se trata de representar, por mero reflejo literario. No es este el caso de Revueltas; materia y carácter de su obra son auténticamente mexicanos.

No es legítimamente objetable —dentro de ciertos límites— la influencia que las nuevas modalidades novelísticas contemporáneas puedan ejercer sobre los escritores, como no lo fue aquella que, en épocas anteriores, ejercieron los grandes románticos o los maestros del naturalismo; o las que, en otro campo, el de la poesía, ejercieron los maestros del parnasianismo y el simbolismo franceses sobre el modernismo hispanoamericano. Así en Darío como en Herrera, como en Lugones, esas influencias son demasiado evidentes y están lo bastante históricamente documentadas como para servir de ejemplo crítico, aplicable a otros géneros y formas. Por otra parte, toda la novela realista continental... ¿no se desarrolla dentro de la manera que los novelistas del XIX establecieron, de Balzac a Flaubert, de Dickens a Zola, a Tolstoy, etcétera? No es menester argüir más ejemplos; la economía en todo.

Lo que fundamentalmente se exige al escritor, sea novelista, poeta, dramaturgo, es que la sustancia misma de su obra sea auténtica, directa, intuitiva, de primera mano, y lo sean asimismo el carácter y el sentido. La originalidad técnica ya es fruto de la invención. Además, acerca de esa similitud de Faulkner con algunos narradores hispanoamericanos de estos últimos tiempos (y no sólo con Revueltas), tal como ya se han anotado, hay que tener en cuenta un hecho muy especial; y es la similitud que —previamente— la novelística del mismo Faulkner presenta con la hispanoamericana en general y mayormente con la del trópico. Si bien, por un lado, el autor norteamericano da a sus temas de ambiente regional sureño la dimensión psíquica que antes no era dada (al ser la realidad representada como estados de conciencia de los personajes, o a través de ellos, modo de capital importancia

para diferenciar y definir el realismo del suprarrealismo), por otro lado, no es menos cierto que sus motivos, sus personajes, sus ambientes, coinciden fundamentalmente con los típicos del relato hispanoamericano, tal como éste se ha venido cultivando antes de él, o antes de que su influencia hubiera llegado a estas zonas, desde la instauración del realismo, y aun con más crudeza en el neorrealismo social de este último cuarto de siglo. De todos los novelistas norteamericanos, es Faulkner el que está más cerca de la materia y del carácter de la narrativa original de esta otra América, por sus sombrías escenas de primitividad, sensualidad, violencia, miseria, desarrolladas en un medio ambiente de fuerzas telúricas obrando sobre la psique de los personajes. Claro es que esta semejanza proviene de la semejanza misma de elementos y condiciones regionales entre ambas narrativas; lo que no ocurre con la narrativa del norte de los Estados Unidos con respecto a la nuestra, por ser su ambiente telúrico, racial y social distinto. La diferencia está en el modo de tratar los motivos. Y es este modo el que, naturalmente, ejerce tanta influencia en los escritores al sur del Río Grande, tanto más explicable, pues, por las similitudes del carácter.

Un reparo de mayor entidad que ése, puede hacérsele a "El Luto Humano". Sus personajes, gente de mentalidad ruda, primitiva, carente de toda cultura, piensan y hablan, con frecuencia, de modo demasiado intelectual; es el escritor mismo quien, impropiamente, piensa y habla por ellos, falseando su carácter propio. Y ello atañe ya a algo más que a un discutible problema de relativa originalidad técnica; afecta a la verdad de la propia sustancia novelesca, que se resiente bastante por ello; y es lástima. Mas no obstante ese vicio, su primera gran novela —promesa magnífica de la novela magistral y definitiva que ha de escribir— tiene el mérito inembargable de haber introducido en la narrativa mexicana esa nueva dimensión interior de que tanto carece su sólido objetivismo. Y, además, y por ende, el que también consideramos mérito: apartar la novela del terreno sociológico —en último término, político—, en el cual, de modo general y preponderante, persiste en seguir cultivándose. Que tal posición general y preponderante se explique —y hasta se justifique— por la realidad imperativa de los problemas de tal índole, no ha de impedir que también exista, pueda y deba existir, otra novelística,

que, prescindiendo de ello, no negándolo, se refiera a otras realidades y experiencias más profundas de la conciencia humana; y tanto más si en ella palpita lo más esencial del problema mismo de la condición histórica de americanidad, en este caso, de mexicanidad, que ya es pagar legítimo tributo a tal condición, no menos, sino más valedero que el otro. Y ello ha de ser así, a pesar de que una crítica muy activa, muy militante, ejercida por escritores de primacía ideológica político-social, en gran parte influída por el marxismo, combata duramente esa *desviación* literaria como una herejía, tal como ha ocurrido, a propósito de Revueltas, en la prensa de México, donde, durante el segundo semestre de 1950, y con motivo de su nueva novela "Los días terrenales", se llevó contra él una ofensiva polémica.

Su primera gran novela, dijimos de "El Luto Humano", no obstante las objeciones de orden literario que nos sugiere, aunque no sea cronológicamente la primera de su producción, iniciada en 1941 con "Los muros de agua", y que llega, según nuestras noticias, hasta "Los días terrenales" del 49, obra ésta en la cual el autor supera formalmente su labor anterior, pero insistiendo en ir al fondo de la conciencia de sus personajes y del sentido de sus vidas, lo que representa, para el novelista, la verdad más rigurosa, libre de compromisos sociales, nacionales, ni de ninguna especie; la única verdad a que está obligado, y la única cuya búsqueda (aunque se equivoque) da autenticidad a la obra. Lo demás es política.

Se le ha reprochado a Revueltas la influencia que el existencialismo sartriano haya podido ejercer sobre el sentido pesimista de esa última obra mencionada. Muy discutible punto es ese de las influencias filosóficas en la obra literaria, aparte de que, es improcedente hacer crítica de una novela partiendo de esa base. Mas, aún admitiendo el supuesto de aquella influencia objetada, ella sería tan legítima como otra cualquiera mientras no se subvierta la autenticidad humana del contenido, suplantándola por la tesis, lo que ciertamente no ocurre en el caso de "Los días terrenales", cuya visión sombría de lo humano es perfectamente legítima —aunque no se comparta— y en nada entorpece la creación artística. Si la entorpeciera, habría que desestimar y echar a la hoguera algunas de las grandes novelas contemporáneas; y no las de Sartre solamente.

*

* *

No es muy seguro que pueda clasificarse dentro del género fantástico la novela "La Noche Anuncia el Día" (1947) de Diego Cañedo, autor de un primer relato anterior, "El Réferi Cuenta Nueve" (1943), de carácter algo semejante, elogiada por Alfonso Reyes en sus comentarios de "Los Trabajos y los Días". Se trata de un mexicano en posesión casual de una máquina de leer el pensamiento, cuyos planos le ha confiado un inventor extranjero a quien salvara la vida, durante algunos de los terribles episodios revolucionarios. Por medio del aparato —que construye según los planos— entra en posesión de los secretos políticos del gobierno del general Obregón, haciéndose poderoso. De inmediato se echa de ver, aun cuando el autor declara ignorarlo, que esta máquina es la "máquina de leer pensamientos", antes inventada por Andrés Maurois, cuya idea utiliza el autor mexicano para trazar una crítica ferozmente verista del régimen gubernativo de su patria, con sus simulaciones pseudodemocráticas y sus corruptelas administrativas. En esto, y no en el recurso del imaginario invento, que no es lo original, consiste el verdadero mérito del libro. La máquina es el medio, la crítica el fin; lo que no impide que esta crítica realista sea hecha a través de un recurso novelístico fantasioso.

*

* *

En este género de lo fantástico, Rafael Bernal intenta una empresa ambiciosa en "Su nombre era Muerte"; ambiciosa, pero, en gran parte frustrada, porque lo fantástico tiene también su lógica hipotética, su verosimilitud ideal en lo misterioso; lo inverosímil, como hipótesis de misterio, cae ya en el sin sentido del disparate, pierde su virtud mágica de crear en la mente un mundo imaginario con sus leyes propias, un mundo capaz de interesar literaria y filosóficamente, a menos que se trate de una simple fábula de encantamiento, infantilmente poética y maravillosa, lo que ya corresponde a otro género, a otra técnica, a otro estilo.
El error de Bernal está, fundamentalmente, en haber imaginado una historia fantástica pero inverosímil, es decir, que no llega

a poder crear en la mente del lector una realidad imaginaria, que carece de aquel poder sugestivo que hace verosímil lo extraordinario, aunque sea en el frío plano intelectual de la hipótesis, esforzándose, empero, en explicarla demasiado lógicamente, para darle visos de realidad novelesca, lo que agrava en vez de atenuar su defecto. Tampoco tiene el carácter del absurdo humorístico, cuyo doble sentido lo justifica. Tal ocurre con su personaje, que huye del mundo, refugiéndose en la región selvática de los Lacandones; y logra, no sólo descubrir e interpretar un lenguaje en el zumbido de los mosquitos, sino entrar en comunicación y convivencia con ellos para tramar un siniestro plan de guerra al género humano (intoxicación mortal por un veneno o un virus dispuesto en sus aguijones), lo cual le dará poder tiránico infernal sobre sus aterrorizados y esclavizados semejantes. En tal siniestro deseo de venganza, resultado de un trágico *complejo* de resentimiento del personaje, va implícita una fábula moral, es cierto; pero su plan fracasa al enamorarse de una mujer —fórmula convencional demasiado frecuente en el cine de taquilla—, traicionando a sus propios aliados y súbditos irracionales, los que le hacen a él mismo víctima de su ponzoña. En este sentido moral de la fábula —fracaso y castigo del poder demoníaco— podría estar la justificación del libro, si, como novela fantástica, no fuera un gran intento frustrado.

Un recurso para salvar ese abismo de inverosimilitud en que ha caído, hubiera sido hacer del argumento un sueño del personaje, pues, como sueño, tendría su cabal explicación, su lógica psicoanalítica. Claro que la novela ya dejaría de ser fantástica para ser onírica, que es muy otra cosa, pues se trata de otro plano. Además, reconocemos que el recurso no sería muy original, pues desgraciadamente, como ocurre con muchas formas literarias en sí mismas excelentes, ha sido demasiado manoseado por el abuso y la promiscuidad de la literatura barata, una de las peores plagas para la literatura superior, pues desgraciadamente invade su propiedad y estropea sus cultivos, dejándolos a menudo *inservibles para vos y para mí*. Así y todo, un escritor de ingenio pudo hallar la manera de usar ese recurso hábilmente, salvando la obra. Al menos, eso se nos ocurre a nosotros, que no somos escritores de ingenio sino simples historiadores.

Otros ensayos narrativos mexicanos, de tendencias suprarrea-

listas, podrían citarse como muy estimables; tales: "Mujer de Medianoche", de Alejandro Núñez Alonso, análisis psicológico de una prostituta, en una noche de su vida, hecho en forma de intensa condensación de imágenes, feliz culminación literaria de un tema favorito del relato y el cine mexicanos, dicho sea sin demérito para el autor; "Caballo y Dios" (1945), de F. Benítez; "Relatos Sobre la Muerte", de concentrado dinamismo narrativo y logado clima de misterio; "Los Ojos de mi Caballo" (*íd.*), de R. Ortiz Avila, cuento fantástico, de hábil técnica, rico de sugerencias, de extensión y desarrollo, que pueden constituir una pequeña novela.

*

* *

En otras zonas de América poco es lo que se ofrece dentro de estas modalidades, al menos que haya traspuesto los límites locales, alcanzando la anfictionía. Pero no es improbable que se den casos muy dignos de mención, no llegados a nuestra mesa, con lo que tocamos una vez más el ya muy sobado problema de la deficiencia de comercio literario entre los países continentales, todos los días teóricamente denunciado pero nunca remediado prácticamente.

Así, de Chile habría que señalar a dos escritoras, que parecen concentrar la representación en estas tendencias en aquel ambiente literario: María Bombal y Luz de Viana. "La última niebla" y "La amortajada", de la primera, también poetisa, son relatos de intensa belleza y sugerencia; andando entre la realidad y el sueño, construye notables ficciones, de carácter poemático. "No sirve la luna blanca" y "La casa miraba al mar", de la segunda autora nombrada (seudónimo literario que cubre a la señora Marta Villanueva de Bulnes),[2] contienen preciosos relatos cortos, de índole abundantemente introspectiva y técnica innovadora, que, por lo demás, no alcanzan mucho prestigio en medios muy apegados todavía a la narrativa de tipo objetivista tradicional.

[2] Chile es el país de los seudónimos literarios; gran parte de sus escritores más conocidos los usan, empezando por los tan notorios de Gabriela Mistral y Pablo Neruda, y siguiendo por Serafín D'Halmar, que es Thomson; Juvencio Valle, que es Gilberto Concha; Alone, que es Díaz Arrieta; Pablo de Rokha, que es Carlos Díaz Loyola; la Luz de Viana que anotamos, etc.

*
* *

Mas, antes de llegar al área rioplatense, de panorama más próximo a nuestro mirador, debemos traer a colación un cuento famoso, aunque de época ya algo anterior, lo que redunda en su honra, pues le asignaría significación de precursor en aquella región norte a que nos referíamos, como Quiroga la tiene en la del sur. Se trata de "El hombre que parecía un caballo", de Arévalo Martínez, guatemalteco, escrito en 1914, y casi contemporáneo de su libro de poemas "Las rosas de Engaddi", de filiación modernista. Aunque dicen las crónicas que el personaje de ese cuento fantástico es retrato caricaturesco de su amigo y colega el poeta colombiano Barba Jacob, modelo de por sí más que funambulesco, Arévalo ha logrado una creación originalísima, de un humorismo sombrío, nutrido de sentido filosófico. Este extraño personaje, mitad biográfico, mitad fantástico, deambula a través de otras de sus ficciones, acompañando al autor como su sombra y polemizando con él, como su otro yo, en las Noches del Palacio de la Nunciatura. Insistiendo en sus simbolismos zoomórficos, el autor escribe luego otros relatos de ese carácter, si no tan logrados ni famosos, enriquecedores con buen caudal de la alta estimación que merece desde los días en que Rubén Darío, tan parco en entusiasmos, le celebraba diciendo: "No es Poe ni Lorraine, es algo nuevo y maravilloso"; lo que no es poco decir. Tal, "El Sr. Monitot" (1922), donde aparecen en distintos relatos caracterizaciones humanas del elefante, el tigre, la serpiente, siendo el más notable relato de esta serie la representación felina y carnicera del famoso tirano centroamericano Estrada Cabrera (el amigo de Santos Chocano), presentado bajo el seudónimo de José Vargas; tal, "La Signatura de la Esfinge", cuento seguido de "El Hechizado" (1933); tal, "El mundo de los Maharachíes" y "Viaje a Ipanda" (1938-39), inspirados en supuestas revelaciones mediúmnicas, de épocas prehistóricas, mitologizando hombres-caballosy hombres-monos, dotados de inteligencia superior, lo que le da motivo para proyectar el cuadro de una remota utopía social, que es crítica de la humanidad presente. "La oficina de paz de Orolandia" y "Las noches en el palácio de la nunciatura" (1925-27), se apartan del motivo psico-zoomórfico, siendo sátiras muy agudas e ingeniosas, de los congresos verbalistas panamericanos el primero, de

muy interesante polémica religiosa el segundo —mantenida con aquel supuesto Aretal, o sea el Barba Jacob del cuento famoso—, pero ambos valorables por la ficción literaria que les da forma. Puede anotarse, como rasgo curioso, que Arévalo es el único escritor americano, según nuestras noticias, que haya introducido en sus relatos a ese personaje gideano, tan frecuente —demasiado frecuente— en la novela europea contemporánea: el homosexual; tal el Meruenda de las Noches de la Nunciatura, compañero de Barba Jacob, pero más compañero del demonio, al parecer, con el que mantiene secretas complicidades. Esto da la pauta de lo muy *avanzada* que la literatura de este autor es, con respecto a la continental.

En "Una Vida" y en "Manuel Aldano" (1914-1922), Arévalo nos da su versión autobiográfica —siempre en ficción de arte—, por donde sabemos de su neurastenia crónica, congénita, lo que en cierto modo, puede explicar algunas características de esa literatura que lo señala como uno de los ingenios más singulares de estos países. Tal vez su talento no haya llegado a madurar del todo, siendo sólo esbozos sus relatos. En su obra se presentan rasgos geniales. Barbagelata observa acertadamente que, en el relato "El hombre verde", por ejemplo, del libro "El Sr. Monitot", se adelanta en varios años al procedimiento novelístico de André Gide en "Les faux monnayeurs", con su paralelo análisis autocrítico de la propia composición. Esto, en 1922, confirma su posición de precursor de las modalidades narrativas actuales, en América.

*
* *

Debe hacerse mención, también, de Moisés Vincenzi, de Costa Rica, autor de "Atlante", novela fantástica (1924), de "Pierre de Mendel" (1935) y de "La Sta. Rediet" (1936), estas dos últimas subtituladas "Caracteres Humanos", las que, de acuerdo a tal advertencia rotular, son estudios psicológicos analíticos, pero desbordando del plano estrictamente vivencial de la narrativa, para internarse en trascendentalizaciones de orden filosófico, un tanto abstracto. Y la narrativa pierde virtualidad propia en cuanto sale de lo concreto, que es su materia humana. Igual observación cabe hacer con respecto a aquella su novela fantástica, pero con el distingo de que este género soporta mejor la ingerencia del elemento

filosófico abstracto, porque ya está situada genéticamente en un plano mental, metafísico.

Tal coexistencia de ambos planos en la obra narrativa de Vincenzi no ha de extrañar, sabiendo que es también ensayista filosófico, autor de libros titulados "Mi segunda dimensión", "Crítica trascendental", "El Hombre-Máquina", "El conocimiento antinémico" y otros, de data anterior y posterior a las de sus novelas, en los cuales cultivan tendencias de índole intuicional y fenomenológica; y aunque estas tendencias armonizan mejor con la índole vivencial del relato que otras, más intelectualistas, el peligro de caer en lo abstracto no es menos cierto, y, en su caso, se comprueba.

* * *

Por el ritmo y hasta por la estructura fílmica de su narrativa, Arturo Uslar Pietri puede ser incorporado al movimiento actual de renovación de las formas, en el género de su mayor acierto y renombre, aunque no el único de su cultivo. Este escritor venezolano, de una generación más joven que la inscripta en otro capítulo de nuestro Indice —el del realismo—, es el feliz y celebrado autor de "Las Lanzas Coloradas" (1931) y de "El Camino de El Dorado", novelas históricas, de las mejor trazadas y mejor escritas de este tiempo, en toda América. Ya evoquen las campañas emancipadoras, como en el primer título; ya la gesta de la Conquista hispánica, como en el segundo; sean bizarros guerrilleros criollos, llaneros, o esforzados capitanes y aventureros del siglo XVI, sus figuras y sus escenas se alzan al clima de la épica, sin perder la realidad del tono y la plasticidad cinemática, dentro de una técnica de dinamismo de imágenes, muy moderna.

Poeta, cuentista, catedrático de Economía Política, diplomático y hasta ministro, todo en tiempo precoz, se inicia en la mala vida literaria en 1928, a los veintidós años, con un tomo de cuentos, "Barrabás", al que se agrega otro del mismo género, "Red", del 36, a los que agrega en el 40, otro, pero de versos (pues, al revés de la mayoría de sus cofrades, no empieza por el verso, que después quieren borrar con el codo: lo da, responsablemente, en su edad ya casi madura, si bien no será nunca memorable como poeta sino como novelista). Cuenta, también, en su bibliografía,

cosas raras como "Esquema de la Historia monetaria de Venezuela" (1937), aparte de "Venezuela necesita inmigración" (1938), y otros trabajos sobre Derecho, Sociología, Finanzas, etc., que atestiguan la multiplicidad y heterogeneidad de su talento. No hay que olvidar que ha sido tempranamente, no sólo catedrático de Economía en la Universidad de Caracas, sino ministro de Educación, no obstante todo lo cual, ha escrito esas dos novelas citadas al comienzo de esta nota y que cuentan entre las más ejemplares en su género, en la literatura hispanoamericana. Ello no implica desdeñar las excelentes cualidades del cuentista, ejercidas en los otros dos libros, cuya técnica es similar, pero llegadas a su mayor ajuste y composición en la obra novelística.

*
* *

Del Plata, en fin, anotemos, aunque en escorzo forzosamente rápido (pues ya nos apuran tiempo y espacio), un pequeño sector, disperso, de escritores, que se definen dentro de las tendencias novísimas de la narrativa contemporánea, zona ésta en la que, históricamente, nos hallamos.

En "La invención de Moriel" (1940), "Plan de Evasión" (45), "La trama celeste" (48) y otras novelas y cuentos, Adolfo Bioy Casares ha puesto en juego brillantes dotes para un género narrativo entre policial y fantástico, ya que sus relatos tienen de éste el carácter extraordinario de los hechos y de aquél una técnica ajustada al riguroso cálculo inductivo; el autor es psiquíatra y detective a la vez, de lo que resulta un producto de ardua elaboración intelectual, trabajo en el cual consigue a menudo, no siempre, éxitos muy valederos. Compañero y aun colaborador literario de Borges en varias ocasiones, infiérese de esta circunstancia, así como de lo antedicho, que sus características se asemejan en mucho a las de aquél, siendo ambos escritores —con Manuel Peyrou, un colega— los sostenes principales —aunque no los únicos—, en el ambiente argentino, de esa modalidad, para la que se requieren, sin duda, facultades de inventiva y de composición no fáciles. Y ello, aun descontando la parte que corresponde a su aprendizaje del oficio con maestros europeos famosos, anglosajones mayormente, ya citados en los apuntes acerca del primero. Manuel Peyrou, al que aludimos, autor de "La Espada", cuentos; "El estruendo

de las rosas", novela (1948), y otros, prueba, así en lo fantástico del primer título como en lo policial del segundo, su dominio de ambas técnicas; y, obviamente, la agudeza intelectual que les da su sabor. Cabría señalar asimismo el nombre de la poetisa Silvina Ocampo, también muy estimable cultivadora de este tipo de relato, al que ha dado, colaborando con su marido, Bioy Casares, la novela de género policial "Los que aman, odian" (1946), y siendo ya de antes autora, sin colaboración, de los cuentos "Viaje olvidado", de los que puede decirse fantásticos, así como de "Autobiografía de Irene" (1948), donde los recuerdos de infancia asumen tonalidad poética misteriosa.

José Bianco —integrante del mismo grupo literario que los anteriores, en la revista "Sur"—, escritor de producción escasa pero selecta, ha dado a la narrativa platense una de las novelas psicológicas más sutiles, mejor estructuradas y mejor escritas, "Las Ratas" (1943). El proceso analítico del protagonista, trazado con habilidad estricta, conduce por grados de creciente interés hacia la solución imprevista, mas no por ello menos verosímil y aun necesaria. El relato en primera persona, de tono confesional, se presta justamente a la revelación de los complejos estados de alma que son especialidad del autor, ya acreditada en cuentos y otras páginas, todas de excelente factura. A este mismo sector corresponden otras dos escritoras, Carmen Gándara y Silvina Bullrich, autora aquélla de los cuentos "El Lugar del Diablo" (1948) y "Los espejos", novela (1951).

Exploradora de más profundas zonas del alma la primera, más concreta y agudamente humana la segunda, ambas aportan a la literatura de análisis psicológico, obra valedera. En 1945, otra joven escritora ha venido a enriquecer este grupo de mujeres que en la Argentina ocupan tan destacada posición: Estela Canto, autora de "El Muro de Mármol" (194?). Ella trae a este ambiente una nota nueva: la amargura, el escepticismo, el resentimiento del alma de este tiempo, en una narración en primera persona, de tono amargamente cínico y sarcástico, pero no realista, por supuesto, sino en un plano de introspección y sugerencia, que se caracteriza por la subjetividad de la adjetivación —modo específico del suprarrealismo—, pero en contraste funcional con la realidad cruda del ambiente, produciendo el clima necesario.

A Norah Lange le han dado más fama, en el ambiente platen-

se, sus Discursos de sorprendente pirotecnia verbal, dichos en banquetes y otras fiestas —género antioratorio de su invención—, que su misma obra de escritora; lo que es injusto, pues es una de las escritoras más artistas de su generación, la del grupo 'Martín Fierro", formada entre el endiablado intelectualismo de Borges y el humorismo lírico de Girondo, su marido. Poetisa en su primera época (de 1924 a 1930) publica "La Calle de la tarde", "Los días y las noches" (más noches que días...), "El rumbo de la rosa" y alguna otra, dentro del clima ultraísta de la época; pero halla luego clima propio en la prosa sutil de su relato, dando libros tan interesantes como "Cuadernos de Infancia", "Antes que mueran", "Personas en la sala". Estos tres libros de evocaciones y ficciones de infancia, a los que ha llevado, depurándolo, ajustándolo, el exigente gusto estético de su cultivo, la sitúan como la más notable, tal vez, cultora de esos motivos, en el relato platense. Por su finísima sensibilidad, por el poder sugestivo de su arte de composición, por su lenguaje de complicada simplicidad —abriéndose, o entreabriéndose, entre la realidad cotidiana y el sueño poético que es toda memoria de infancia—, sus relatos dan una de las notas más altas (pero no altisonantes) en su modalidad, nada común. Esa íntima sobriedad de su relato, de muy rica perspectiva hacia adentro, halla probablemente su catarsis verbal en aquella pirotecnia ingeniosa de sus Discursos, también editados en el 42, para que no se olviden.

Luisa Sofovich, muy retirada en el ambiente mágico de la cueva que habita con su marido, el monstruo sagrado de las Greguerías, ha dado dos o tres preciosos testimonios de su raro don de artista: "El Ramo" (1944), "Historia de Ciervos" (1947), "Siluetas en Negro" (1952). En los relatos del segundo libro, su autora nos lleva a través de la realidad objetiva como si fuéramos fantasmas, para hacernos vivir en dimensión imaginaria, allí donde lo cotidiano se desdobla en planos de sorprendente revelación. Ante todo está ese capricho obsesionante del ciervo, que parece sostener en el árbol de su cornamenta decorativa un mundo absurdo y perfectamente verdadero. Ese mito de cacería es el laberinto que nos da paso al otro mundo de su ficción estética, donde todo episodio cotidiano cobra aire misterioso y tiene su clave mágica. En "El Ramo" se admira sobre todo el dominio con que la escritora maneja los elementos de la vulgaridad inmediata hacien-

do gala de un realismo lúcido, y, naturalmente, amargo, para obligarlo a mostrar su doble sentido. En "Historia de Ciervos", el mismo penetrante poder de captación se ejerce para darnos el sentido mitológico de las cosas. En "Siluetas en negro", presenta una rara galería de retratos de escritores, a la luz ultravioleta de su espectro subjetivo; Heine, Quincey, Rodembach, Katherine Mansfield, y otros, a quienes ama, y por amar recrea, son evocados, en el ambiente nocturno de la caverna, no sin lujo discreto de erudición, pero pasada por el alambique de su gracia. Su arte, sin dejar de ser serio, no ha perdido su primera y libre condición de juego.

Usando de la amplitud necesaria a estas pluralizaciones, de límites tan relativos, cabría anotar aquí a Manuel Mejía Láinez, quien ha logrado frutos más sazonados de aquella misma planta cultivada algún tiempo antes por Leumann, autor que comentamos en capítulo anterior. Su serie novelesca, que se inicia en "Los Idolos", prosigue en "La Casa" y llega hasta "Los viajeros" (de 1953 a 55), obras vinculadas por secuencias y entrelazamientos de motivos y personajes, es ficción más estilizada que la de aquél, de aquella misma alta clase burguesa argentina, conservando todavía rasgos hereditarios un poco borrosos del severo patriciado hispanocriollo del siglo pasado, pero ya en el trance de su decadencia, en crisis por el desgaste moral de la vida mundana, el snobismo de la cultura francesa superficial, las transformaciones económico-sociales del ambiente, el cosmopolitismo invasor, y otros agentes. Narradas en primera persona, en forma de memorial, con fina pintura de tipos y percepción psicológica de caracteres, estas novelas entran también, a menudo, por la parte entornada de la poesía a un clima interno misterioso, y salen de él, al realismo ambiental, por la otra, de la ironía, sosteniendo discretamente este juego entre objetividad y subjetividad, con hábil contrapunto; pero con predominio general de lo psíquico sobre lo exterior, como ya, en Leumann, aunque sí en modalidad narrativa más actual, más cerca de las tendencias suprarrealistas de la época.

*
* *

De esta otra banda del Plata débese mencionar, por su destacada posición —sumándose a los ya reseñados anteriormente— a Mario Benedetti, de quien ya hicimos referencia como crítico y

ensayista literario de muy señalada labor, en el volumen correspondiente de este Indice. El narrador —novelista y cuentista al par, que no es lo mismo— no es menos destacable en estos géneros de creación que en el otro, de estudios, acusando así la diversa —aunque en este caso complementaria— lucidez de sus facultades vocacionales.

En su caso, complementaria, decimos, porque su actitud crítico-teorética aclara su propia posición como narrador, perteneciente a la generación más joven de su país, y que cultiva, por tanto, las más avanzadas tendencias de la literatura contemporánea. Ha publicado hasta ahora "Esta mañana" (cuentos, 1949); "El último viaje" (1951); "Quién de nosotros" (1953). Su característica consiste en ahincar, en el material de experiencia cotidiana, de superficie gris, de circunstancia externamente trivial, para encontrar debajo de ello agudas vivencias psicológicas, peripecias íntimas singulares, procesos de conciencia con profundidad de sentido; la vida, exterior lugar común, en el ambiente de la ciudad (que es el del escritor) sentida y revelada en sus adentros, en su dimensión subjetiva.

Su arte del relato, necesariamente difícil, dadas sus características, se ha ido sutilizando y encareciendo, sin perder su realidad, al operar en modo propio dentro de la zona de innovaciones técnicas conquistadas por la gran novelística de nuestro tiempo. En este campo de aventura y peligro, el último de sus títulos anotados presenta una curiosa novedad, por ejemplo, aunque no podríamos decir si el procedimiento es legítimo; consiste en poner notas fuera de texto, al pie de la página, con observaciones o advertencias, como si se tratara de un estudio, de un ensayo, o de un *diario* autocrítico, de apuntes, llevado por el escritor, cuando, en rigor de forma, parece deberían integrar orgánicamente el relato mismo. Es evidente que el autor opera con personalidad, dentro de cierta tendencia cultivada por novelistas contemporáneos eminentes —Gide, Unamuno, etc.—, que busca mostrar el proceso interno de elaboración del relato, el cómo se concibe y se forman los factores de intuición y de reflexión que le determinan, incluso la autocrítica, lo que no deja de ser muy interesante, en el plano crítico, pero discutible en cuanto al resultado artístico mismo, a la creación en sí. Podría objetarse que el procedimiento empleado en este caso, en vez de contribuir al arte de la compo-

sición narrativa contribuye a su descomposición, a su crisis, justificando la paradoja del crítico español (y orteguiano) Julián Marías, cuando dice (art. de "La Nación" de Buenos Aires, ya citado) que, en nuestra época, "casi todas las buenas novelas son malas novelas" (en cuanto tales), concepto discutible. Pero el autor puede ampararse en otro concepto de Unamuno, aunque discutible también, que reza: "...lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela" (y tal el título del ensayo de este gran novelista-ensayista). Lo evidente es que una cierta crisis existe, provocada por esa inquietud de *experimentación* de nuevas técnicas, acordes con nuevas posiciones de la conciencia literaria. Hallarse lucidamente en este arduo campo de experiencias, como Benedetti, es ya, de por sí, mérito intelectual muy recomendable.

Otra objeción, problemática, es la que sugiere, en el segundo de esos títulos, el uso del monólogo silente, en modo que lo introdujo y lo hizo célebre Joyce en el capítulo más sensacional del "Ulises". El monólogo silente es representación de un fenómeno psicológico normal y universal (el individuo está, permanentemente, monologando en silencio, y el pensamiento no es otra cosa); por tanto, todo novelista o cuentista tiene perfecto derecho a emplear algún procedimiento para representarlo; pero parecería preferible otra forma que la joyceana, la escritura sin puntuación ni solución de continuidad, con lo que aquél quiso dar esa simultaneidad heterogénea y ese aparente tumulto desordenado del mundo subjetivo, en que se mezclan conciencia y subconsciencia; cuál otra forma, eso es de la inventiva del narrador. Lo mismo cabría decir, por ejemplo, de otros descubrimientos psicológicos de la narrativa contemporánea, tal como la memoria del subconsciente (o memoria del olvido) sobre la que Proust construye su enorme serie de "A la recherche du temps perdu", fenómeno subjetivo igualmente universal en sí mismo, y por tanto de legítimo uso para todo escritor, pero en manera propia de cada uno; que en la diversidad de las formas vive, renovándose, la verdad del principio.

Estos problematismos literarios en nada afectan, sin embargo, la valoración cualitativa de la obra, hasta hoy poco numerosa, de este escritor, con tanto porvenir a su frente; anotemos, asimismo, que, según lo publicado, sus aptitudes parecen realizarse me-

jor en el relato corto. La misma índole de sus temas, muy íntimos y concentrados, lo indica.

*
* *

Armonía Somers, en la novela "La Mujer Desnuda", y en el conjunto de relatos "El Derrumbamiento" (1953), se manifiesta en doble plano literario de realismo y de fantasmagoría, difícil y logrado desdoblamiento estético, de atrevida crudeza psicológica y de ficción simbólica; opera desde un plano apasionado de rebeldía contra convencionalismos morales inhibitorios de la verdad vital. La tendencia filosófica, fundamentalmente naturalista, de su obra, de fuerte contextura de estilo, se da, empero, a través de transfiguraciones subjetivas, que asumen, por sí mismas, categoría de creación literaria, lo que la sitúa en la promoción suprarrealista.

FE DE ERRATAS

La grafía correcta del autor de "María" es Jorge Isaacs.

Cuando de esos nombres se trate, léanse Estébanez, Juan del Valle Caviedes, Osorio Lizarazo, Zavala Muniz, Amorim, Hernán Robleto, Edwards Bello, Renan, Urbaneja Achelpohl, José Eustasio Rivera, Rougon-Macquart, Lucio Vicente López, Laforgue, Ameghino, Picón Febres, José Rafael Pocaterra, Dickmann, Francisco L. Urquizo, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, José Carlos Mariátegui, José Santos Chocano, Lautreamont, Pierre Louys, Manuel Gutiérrez Nájera, Ermilo Abréu Gómez, María Enriqueta Camarillo de Pereyra (se lee María Enriqueta), Laferrere, Pedro César Dominici, Bourget, Maizeroy, Julio Herrera y Reissig, Hoffmann, Uslar Pietri, Hesse, Curtius.

Si se trata de la obra "Tradiciones", ha de entenderse que se refiere a "Tradiciones peruanas" de Ricardo Palma. Lo mismo acerca de "El embrujo de Sevilla", de Reyles; de "El periquillo sarniento", de Fernández de Lizardi; "Don Segundo Sombra", de Ricardo Güiraldes; "Madame Bovary", de Flaubert; "El tungsteno", de César Falcón; "La vida inútil de Pito Pérez", de José Rubén Romero; "El testimonio de Juan Peña", de Alfonso Reyes; "La reina de Rapa-Nui", de Pedro Prado; "La novela de Torcuato Méndez", de Martín Aladao; "El león ciego", de Ernesto Herrera; "El diente roto", de Pedro Emilio Coll; "La bahía del silencio", de Eduardo Mallea; "Adam-Buenos Aires", de Leopoldo Marechal; "Pierre de Monval", "La señorita Rodiet", "El conocimiento antinómico", de Moisés Vincenzi; "La invención de Morel", de Adolfo Bioy Casares; "Recuerdos de provincia", de Domingo Faustino Sarmiento.

•

NOMINA DE AUTORES COMPRENDIDOS EN ESTE VOLUMEN

A

ACEVEDO DÍAZ (Eduardo).—Cap. Segundo, VII, VIII. Cap. Cuarto, XXV.
ACUÑA DE FIGUEROA (Francisco).—Cap. Primero, IV, Cap. Segundo, I.
AGUILERA MATA (Demetrio).—Cap. Primero, IV, V.
AGUIRRE MORALES (Augusto).—Cap. Segundo, I. Cap. Cuarto, II.
ALDAO (Martín).—Cap. Cuarto, XXIV. Cap. Quinto, IV. Cap. Tercero, XXVII.
ALEGRÍA (Ciro).—Cap. Cuarto, XI.
ALTAMIRANO (Ignacio Manuel).—Cap. Segundo, X.
ALVAREZ (José Sixto).—Cap. Primero, IV.
AMORIM (Enrique).—Cap. Cuarto, XXVIII.
ARANGO VILLEGAS (Rafael).—Cap. Primero, IV. Cap. Tercero, III.
ARÉSTEGUI (Narciso).—Cap. Segundo, VII.
ARÉVALO GONZÁLEZ (Rafael).—Cap. Tercero, IV.
ARÉVALO MARTÍNEZ (Rafael).—Cap. Quinto, IV.
ARGUEDAS (Alcides).—Cap. Cuarto, III.
ARIAS ARGÁEZ (Daniel).—Cap. Tercero, III.
ARLT (Roberto).—Cap. Sexto, III.
ASTURIAS (Miguel Angel).—Cap. Cuarto, XXX.
AZUELA (Mariano).—Cap. Tercero, XVIII. Cap. Cuarto, XIII.

B

BARLETTA (Leonidas).—Cap. Tercero, III. Cap. Sexto, III.
BARRANTES CASTRO (Pedro).—Cap. Cuarto, XI.
BARRIOS (Eduardo).—Cap. Primero, X. Cap. Tercero, XIX.
BARROS GREZ (Daniel).—Cap. Tercero, XVII.
BENEDETTI (Mario).—Cap. Sexto, XV.
BENÍTEZ (Fernando).—Cap. Sexto, XI.
BERNAL (Rafael).—Cap. Sexto, XIII.
BIANCO (José).—Cap. Sexto, XV.
BILBAO (Manuel).—Cap. Segundo, VII.
BIOY CASARES (Adolfo).—Cap. Sexto, XV.
BLANCO FOMBONA (Rufino).—Cap. Tercero, XVII. Cap. Cuarto, XX.
BLEST GANA (Alberto).—Cap. Tercero, XVII. Cap. Segundo, X. Cap. Cuarto, XXIII.
BLONBERG (Héctor Pedro).—Cap. Tercero, IV.
BOMBAL (María).—Cap. Sexto, IX.
BORGES (Jorge Luis).—Cap. Primero, XIII. Cap. Sexto, VI.
BRIEBA (Liborio).—Cap. Segundo, X.
BRUNET (Marta).—Cap. Cuarto, XXIII.
BULRICH (Silvina).—Cap. Sexto, XV.
BUSTAMANTE y BALLIVIÁN (Enrique).—Cap. Tercero, II.

C

CABELLO DE CARBONERA (Mercedes).—Cap. Tercero, IX.
CÁCERES (Leonor).—Cap. Cuarto, IX.
CAICEDO ROJAS (José).—Cap. Primero, IV. Cap. Tercero, II.

Calcaño (Julio).—Cap. Segundo, VII.
Camarillo de Pereyra (María Enriqueta).—Cap. Cuarto, IX.
Cambaceres (Eugenio).—Cap. Tercero, XIII.
Campo (Angel del).—Cap. Tercero, IV.
Campobello (Nellie).—Cap. Cuarto, XV.
Campos Alatorre (Cipriano).—Cap. Cuarto, XV. Cap. Tercero, IV.
Campos (Rubén M.)—Cap. Cuarto, IX.
Cancela (Arturo).—Cap. Quinto, IV.
Cané (Miguel).—Cap. Tercero, XIV.
Canto (Estela).—Cap. Sexto, XV.
Cañedo (Diego).—Cap. Sexto, XIII.
Carrasquilla (Tomás).—Cap. Tercero, X.
Carrera (Vicente).—Cap. Cuarto, XXVIII.
Carrión (Benjamín).—Cap. Primero, IV.
Carrión (Miguel de).—Cap. Tercero, XVIII.
Castañeda Aragón (Gregorio).—Cap. Primero, IV.
Castelnuovo (Elías).—Cap. Primero, IV. Cap. Sexto, I, III, V.
Castellanos (Jesús).—Cap. Cuarto, XIII.
Castro (Manuel de).—Cap. Cuarto, XXVIII.
Cerruto (Oscar).—Cap. Primero, IV, V.
Céspedes (Augusto).—Cap. Primero, IV, V.
Cestero (Tulio Manuel).—Cap. Primero, V.
Coll (Pedro Emilio).—Cap. Quinto, IV.
Concolorcorvo (Bustamante Carlos Inca).—Cap. Primero, IV, V. Cap. Segundo, I, V.
Cuéllar (José Tomás de).—Cap. Segundo, X.
Cunninghame-Graham (Roberto).—Cap. Tercero, III.
Chávez (Florencio).—Cap. Primero, IV, V.
Chirveches (Armando).—Cap. Tercero, XVIII.

D

Darío (Rubén).—Cap. Quinto, II.
Da Rosa (Julio C.).—Cap. Cuarto, I, IX.
De la Cuadra (José).—Cap. Primero, V.
De la Parra (Teresa).—Cap. Tercero, XVII. Cap. Cuarto, XXII.
Delgado (Rafael).—Cap. Cuarto, XII.
D'Halmar (Augusto). o Thompson (Augusto).—Cap. Tercero, XVII.
Díaz Covarrubias (Juan).—Cap. Segundo, X.
Díaz (Eugenio).—Cap. Tercero, II.
Díaz Rodríguez (Manuel).—Cap. Cuarto, XIX.
Dickmann (Max).—Cap. Tercero, XXI.
Díez Canseco (José).—Cap. Cuarto, XI.
Dominici (Pedro César).—Cap. Quinto, I.

E

Echeverría (Esteban).—Cap. Primero, IV. Cap. Segundo, I, V.
Edwards Bello (Joaquín).—Cap. Cuarto, XXIII. Cap. Tercero, XVII, XVIII.
Espínola (Francisco).—Cap. Cuarto, XXVIII. Cap. Sexto, V.
Estrada (Genaro).—Cap. Cuarto, IX.

F

Falcón (César).—Cap. Primero, IV, V. Cap. Cuarto, VIII.
Fernández de Lizardi (José Joaquín).—Cap. Segundo, I.
Ferretis (Jorge).—Cap. Cuarto, XV.

G

GALVÁN (Manuel de Jesús).—Cap. Segundo, XI.
GÁLVEZ (Juan Ignacio).—Cap. Tercero,. II.
GÁLVEZ (Manuel).—Cap. Tercero, XII, XXII.
GALLEGOS (Rómulo).—Cap. Tercero, IV, VI, VII. Cap. Cuarto, IX.
GALLINAL (Gustavo).—Cap. Cuarto, XXVIII.
GAMBOA (Federico).—Cap. Cuarto, XII.
GÁNDARA (Carmen).—Cap. Sexto, XV.
GARCÍA (Antonio).—Cap. Primero, IV, V.
GARCÍA CALDERÓN (Ventura).—Cap. Cuarto, VII.
GARCÍA SÁIZ (Valentín).—Cap. Cuarto, XXVIII.
GARCÍA (Serafín).—Cap. Cuarto, XXVIII.
GARCILASO (El Inca).—Cap. Cuarto, V.
GERCHUNOFF (Alberto).—Cap. Quinto, IV.
GIL FORTOUL (José).—Cap. Tercero, XVII.
GIL GILBERT (Enrique).—Cap. Primero, IV, V.
GLUSBERG (Samuel).—Cap. Quinto, IV.
GÓMEZ DE AVELLANEDA (Gertrudis).—Cap. Segundo, VII.
GÓMEZ PALACIO (Martín).—Cap. Cuarto, XVI.
GONZÁLEZ ARRILLI (Bernardo).—Cap. Tercero, XV.
GONZÁLEZ PEÑA (Carlos).—Cap. Cuarto, XII.
GONZÁLEZ PRADA (Manuel).—Cap. Segundo, I, V.
GONZÁLEZ TRILLO (Enrique).—Cap. Primero, IV.
GRAVINA (Enrique).—Cap. Cuarto, XXVIII.
GRECA (Alcides).—Cap. Tercero, III.
GREZ (Vicente).—Cap. Tercero, IV.
GROUSSAC (Paul).—Cap. Tercero, XII.
GÜIRALDES (Ricardo).—Cap. Tercero, XXIV.
GUTIÉRREZ NÁJERA (Manuel).—Cap. Cuarto, XII.
GUZMÁN (Luis Ramón).—Cap. Segundo, VII.
GUZMÁN (Martín Luis).—Cap. Cuarto, XIV.
GUZMÁN (Nicomedes).—Cap. Primero, IV.
GUZMÁN (Ricardo).—Cap. Primero, V.

H

HEREDIA (Nicolás).—Cap. Tercero, IV.
HERNÁNDEZ CATÁ (Alfonso).—Cap. Cuarto, XIII.
HERNÁNDEZ (Felisberto).—Cap. Primero, XIII. Cap. Sexto, VII.
HERNÁNDEZ (José).—Cap. Primero, III, V.
HERRERA (Ernesto).—Cap. Cuarto, XXVII.
HUDSON (Guillermo Enrique).—Cap. Tercero, XI.

I

ICAZA (Javier).—Cap. Cuarto, XV.
ICAZA (Jorge).—Cap. Cuarto, X.
INCLÁN (Luis Gonzaga).—Cap. Primero, IV. Cap. Cuarto, IX.
INSÚA (Alberto).—Cap. Cuarto, XIII.
IPUCHE (Pedro Leandro).—Cap. Cuarto, XXVIII.
IRISARRI (Antonio José de).—Cap. Segundo, XI.
ISAACS (Jorge).—Cap. Segundo, IV.

J

JAIMES (Julio L.)o (Brochagorda).—Cap. Segundo, VII.
JIMÉNEZ RUEDA (Julio).—Cap. Cuarto, IX.

L

LANGE (Norah).—Cap. Sexto, XV.
LATORRE (Mariano).—Cap. Tercero, XVII.
LEGUIZAMÓN (Martiniano).—Cap. Primero, IV. Cap. Tercero, III.
LEUMANN (Carlos Alberto).—Cap. Tercero, XV.
LILLO (Baldomero).—Cap. Cuarto, XXIII.
LÓPEZ ALBÚJAR (Enrique).—Cap. Cuarto, VI.
LÓPEZ (Lucio Vicente).—Cap. Primero, IV, V. Cap. Segundo, VI. Cap. Tercero, I, II.
LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS (José).—Cap. Tercero, IV.
LÓPEZ Y FUENTES (Gregorio).—Cap. Cuarto, XV.
LOVEIRA (Carlos).—Cap. Tercero, XVIII. Cap. Cuarto, XVII.
LUGONES (Leopoldo).—Cap. Quinto, II.
LUNAREJO (El).—Cap. Cuarto, V.
LYNCH (Benito).—Cap. Tercero, XIV.

M

MAGARIÑOS CERVANTES (Alejandro).—Cap. Cuarto, XXV.
MAGARIÑOS SOLSONA (Mateo).—Cap. Tercero, I.
MAGDALENO (Mauricio).—Cap. Cuarto, XV.
MALLEA (Eduardo).—Cap. Sexto, IV.
MANCISIDOR (José).—Cap. Tercero, IV.
MANRIQUE (José Angel).—Cap. Segundo, V.
MARECHAL (Leopoldo).—Cap. Sexto, IX.
MARIÁTEGUI (José Carlos).—Cap. Segundo, I, V. Cap. Cuarto, II.
MARÍN (Juan).—Cap. Primero, IV, V.
MÁRMOL (José).—Cap. Segundo, II.
MARROQUÍN (José Manuel y Lorenzo).—Cap. Tercero, X.
MARTEL (Julián) o MIRÓ (José).—Cap. Cuarto, IX.
MARTÍNEZ (Celestino).—Cap. Segundo, VII.
MARTÍNEZ ESTRADA (Ezequiel).—Cap. Cuarto, IX, Cap. Sexto, IX.
MARTÍNEZ (Luis A.).—Cap. Tercero, XVII.
MATEOS (Juan Antonio).—Cap. Primero, III. Cap. Segundo, VI. Cap. Cuarto, IX.
MATA (Humberto G.).—Cap. Primero, IV.
MATTO DE TURNER (Clorinda).—Cap. Tercero, IX, Cap. Cuarto, II, III.
MEDEIROS (Paulina).—Cap. Cuarto, XXVIII.
MEJÍA LÁINEZ (Manuel).—Cap. Sexto, IX.
MÉNDEZ CALZADA (Enrique).—Cap. Quinto, IV.
MENDOZA (Jaime).—Cap. Cuarto, IV.
MERA (Juan León).—Cap. Segundo, III.
MEZA (Ramón).—Cap. Tercero, IV.
MONTENEGRO (Carlos).—Cap. Cuarto, IX.
MONTERDE (Francisco).—Cap. Tercero, IV, Cap. Cuarto, IX.
MICHELENA (Tomás).—Cap. Tercero, XVII. Cap. Cuarto, XIX.
MILANÉS (José Jacinto).—Cap. Primero, IV.
MONTIEL BALLESTEROS (Adolfo).—Cap. Tercero, XVI. Cap. Cuarto, XXVII.
MORE (Federico).—Cap. Segundo, V.
MOROSOLI (Juan José).—Cap. Cuarto, XXVIII.
MUJICA LÁINEZ (Manuel).—Cap. Sexto, XV.
MUÑOZ (Rafael F.).—Cap. Cuarto, XV.

N

NÚÑEZ ALONSO (Alejandro).—Cap. Sexto, XIII.

O

OCAMPO (Silvina).—Cap. Sexto, IX.
OCANTOS (Carlos María).—Cap. Tercero, XIII.
ONETTI (Juan Carlos).—Cap. Sexto, VIII.
OROZCO Y BERRA (Fernando).—Cap. Segundo, VII.
ORREGO LUCO (Luis).—Cap. Cuarto, XXIII.
ORTIZ AVILA (Raúl).—Cap. Sexto, IX.
ORTIZ (Juan Francisco).—Cap. Primero, IV. Cap. Tercero, III.
OSORIO LIZARAZO (José A.).—Cap. Primero. IV. Cap. Tercero, III.
OTHÓN (Manuel José).—Cap. Cuarto, IX.

P

PACHECO (Ramón).—Cap. Segundo, VII.
PALACIO (Pablo).—Cap. Quinto, IV.
PALMA (Clemente).—Cap. Cuarto, V.
PALMA (Ricardo).—Cap. Segundo, V, VI.
PARDO (Miguel Eduardo).—Cap. Cuarto, XIX.
PAREJA DÍEZ-CANSECO (Alfredo).—Cap. Primero, V. Cap. Cuarto, XI.
PARRA (Porfirio).—Cap. Cuarto, XII.
PAYNO (Manuel).—Cap. Cuarto, IX.
PAYRÓ (Roberto).—Cap. Cuarto, XXIV.
PÉREZ ROSALES (Vicente).—Cap. Primero, VII.
PÉREZ (Francisco de Sales).—Cap. Segundo, VII.
PEYROU (Manuel).—Cap. Sexto, IX.
PICÓN FEBRES (Gonzalo).—Cap. Cuarto, IX.
PICÓN SALAS (Mariano).—Cap. Primero, IV. Cap. Cuarto, IX.
POCATERRA (José Rafael).—Cap. Tercero, XVII. Cap. Cuarto, XXI.
PRADO (Pedro).—Cap. Tercero, XVII. Cap. Cuarto, XXI.
PUIG CASAURANC (José Manuel).—Cap. Tercero, IV.

Q

QUIROGA (Carlos B.).—Cap. Tercero, XV.
QUIROGA (Horacio).—Cap. Quinto, V.

R

RABASA (Emilio).—Cap. Cuarto, XII.
RAMOS (José Antonio).—Cap. Cuarto, IX.
REVUELTAS (José).—Cap. Sexto, XII.
REYES (Alfonso).—Cap. Cuarto, IX.
REYLES (Carlos).—Cap. Primero, IX. Cap. Tercero, I, IX, XII. Cap. Cuarto, XVI, XXVI.
REYNA (Ernesto).—Cap. Cuarto, VIII.
RIVA PALACIO (Vicente).—Cap. Segundo, X.
RIVERA (José Eustasio).—Cap. Tercero, XXIII.
RIVERA Y RÍO (José).—Cap. Segundo, VII.
ROBLETO (Hernán).—Cap. Primero, IV.
RODRÍGUEZ LARRETA (Enrique).—Cap. Quinto, III.
RODRÍGUEZ (Luis Felipe).—Cap. Cuarto, IX.
ROJAS (Angel F.).—Cap. Cuarto, X.
ROJAS GONZÁLEZ (Francisco).—Cap. Cuarto, IX.
ROJAS PAZ (Pablo).—Cap. Tercero, XV.
ROMERO (Emilio).—Cap. Cuarto, XI.
ROMERO GARCÍA (Manuel Vicente).—Cap. Tercero, XVII.
ROMERO (José Rubén).—Cap. Cuarto, XV.

S

SÁBATO (Ernesto).—Cap. Sexto, XI.
SALAVERRI (Vicente).—Cap. Cuarto, XXVIII.
SALVADOR (Humberto).—Cap. Primero, IV, V.
SAMPER (José María).—Cap. Tercero, III.
SAMPER ORTEGA (Eduardo).—Cap. Tercero, III.
SÁNCHEZ (Florencio).—Cap. Tercero, VII.
SANTANDER (Eliseo).—Cap. Tercero, III.
SANTISTEBAN (Luis Enrique).—Cap. Cuarto, IX.
SARMIENTO (Domingo Faustino).—Cap. Segundo, IX. Cap. Cuarto, I.
SEPÚLVEDA LEYTON (Carlos).—Cap. Primero, IV, V.
SERPA (Enrique).—Cap. Cuarto, IX.
SICARDI (Francisco).—Cap. Tercero, I, II.
SIERRA (Justo).—Cap. Sexto, II.
SILVA (Clara).—Cap. Sexto, X.
SILVA (Ricardo).—Cap. Tercero, III.
SILVA VALDÉS (Fernán).—Cap. Cuarto, XXVIII.
SILVA VIDAL (Ismael).—Cap. Tercero, II.
SILVA (Víctor Domingo).—Cap. Primero, IV.
SILVESTRE (Luis Segundo de).—Cap. Tercero, III.
SOFOVICH (Luisa).—Cap. Sexto, XV.
SOMERS (Armonía).—Cap. Sexto, XV.
SUÁREZ (Arturo).—Cap. Tercero, III.

T

TARACENA (Alfonso).—Cap. Cuarto, XV.
TERRALLA Y LANDA (Esteban de) o (Simón Ayanque).—Cap. Primero, IV.
TORO (Fermín).—Cap. Segundo, VII.
TORRES BODET (Jaime).—Cap. Sexto, XII.
TOVAR (Pantaleón).—Cap. Segundo, VII.
TRILLO PAYS (Dionisio).—Cap. Cuarto, XXVIII.
TURCIOS (Froylán).—Cap. Quinto, II.

U

URBANEJA ACHELPOHL (Luis Manuel).—Cap. Tercero, XVII.
URQUIZO (Francisco L.).—Cap. Cuarto, XV.
USLAR PIETRI (Arturo).—Cap. Sexto, XIV.

V

VALCÁRCEL (Luis Eduardo).—Cap. Primero, IV, V. Cap. Cuarto, II.
VALDELOMAR (Abrahán).—Cap. Cuarto, V.
VALLE-ARIZPE (Artemio de).—Cap. Cuarto, XII.
VALLE Y CAVIEDES (Juan del).—Cap. Primero, IV.
VALLEJO (César).—Cap. Cuarto, IX.
VASCONCELOS (José).—Cap. Cuarto, XVI.
VELARDE (Héctor).—Cap. Quinto, IV.
VERGARA Y VERGARA (José María).—Cap. Primero, IV. Cap. Tercero, II.
VIANA (Javier de).—Cap. Primero, XIII. Cap. Tercero, XIII. Cap. Cuarto, XXV.
VIANA (Luz de) o (Marta Villanueva de Bulnes).—Cap. Sexto, XIII.
VILLAVERDE (Cirilo).—Cap. Segundo, XI.
VINCENZI (Moisés).—Cap. Sexto, XIV.

Y

YÁÑEZ (Agustín).—Cap. Sexto, XII.
YEPES (José Ramón).—Cap. Segundo, VII.

Z

ZAVALA MUNIZ (Justino).—Cap. Cuarto, XXVII.
ZAPIOLA (José).—Cap. Segundo, VII.
ZEBALLOS (Ciro).—Cap. Cuarto, IX.
ZORRILLA DE SAN MARTÍN (Juan).—Cap. Primero, II. Cap. Segundo, III.



INDICE

CAPÍTULO PRIMERO

INTRODUCCION GENERAL

Pág.

I. La Narrativa, como género directamente representativo de la vida y el carácter hispanoamericanos, la novela, como expresión geo-humana del Continente. Lo nacional y lo universal, en la narrativa europea y en la sudamericana. Sentido del territorialismo, común y propio de ésta. El campo y la ciudad, en la novela y el cuento nacionales. Regionalismo y universalidad. Cosmopolitismo y esencialidad humana. Objetividad y profundidad. II. Civilización y barbarie; cultura y tipismo; lo importado y lo autóctono. Originalidad y territorialidad. Indole extravertida de la intelectualidad hispanoamericana y predominio de la objetividad telúrico-social en La Narrativa. Las famosas "escenas naturales del Nuevo Mundo". III. Historia y geografía en la novela; otra comparación entre Europa y América; un sofisma de falsa oposición. El tema histórico; imperativo de lo continental. Historia de América y de España. IV. El imperio telúrico y el tipismo. Autenticidad y vigor de lo característico semibárbaro; artificiosidad y palidez de lo culto. El costumbrismo, modalidad predominante. Doble parentesco genealógico con el costumbrismo español, a través del Coloniaje. El costumbrismo en la novelística española y en la europea. Costumbrismo romántico y realista; del paraíso al infierno. Costumbrismo y psicología. El pequeño catálogo imprescindible en estas historias. V. Posición de lo nacional y de lo universal, en la narrativa europea y en la americana. Dos signos literarios: la ciudad y el territorio. Psicología y sociología en la novela. Nóminas ejemplares. La ciudad, el suburbio y el campo en la caracterología narrativa de estos países. La novela psicológica, de tipo europeo, y el objetivismo de lo característico geo-humano. El caso de "El Extraño" y "La Raza de Caín" de Carlos Reyles. Exotismo y realidad. Lo psicológico y lo ambiental en "Un Perdido", de Eduardo Barrios y otras novelas. Psicología explícita y funcional; el caso de Javier de Viana. Psicología y caracterología. VI. Un concepto de Menéndez Pelayo sobre Lope de Vega; su aplicación a lo americano. Lo humano y lo cósmico. Uso y abuso del regionalismo lingüístico en la narrativa. Otras observaciones acerca del problema de lo regional y de lo universal en la literatura. VII. La Narrativa de índole psicológica y lo característico de la ciudad. Vigor de lo característico, endeblez de lo psicológico, en la mayoría. Relaciones de un término con el otro. Algunos ejemplos comparativos entre ambos hemisferios literarios. La americanidad (como problema de conciencia intelectual de América) en la novela. Prevalencia de lo sociológico sobre lo ontológico. Presente y devenir en la Narrativa continental................ 7

CAPÍTULO SEGUNDO

LA NOVELA ROMANTICA

I. Predominio del tema histórico en la novela romántico. Referencias a una antinomia de Keyserling, con respecto a lo americano. Romanticismo y americanismo. El americanismo espontáneo y el doctrinal. Del "Periquillo Sar-

Pág.

niento" de Lizardi, enciclopedista y americanizante. II. "Amalia" de Mármol, imagen romántica y testimonio de época. La tiranía de Rosas y la Literatura. El proscrito fuera de su tiempo. La novela de tema político. III. "Cumandá", de León Mera. El motivo indígena en la literatura romántica. Decoración y pasionalidad. Tradición y arqueología. El conflicto racial indohispano de la Conquista, tema predilecto del Romanticismo. "Cumandá" y "Tabaré". La influencia de Chateaubriand. "Atala" y la interpretación romántica de lo americano. Inverosimilitud novelesca de los personajes y autenticidad en la pintura de paisajes. Verdad lírica y falsedad histórica. La naturaleza del Nuevo Mundo vista por los románticos y por los realistas. De "Cumandá" a "La Vorágine". IV. "María" de Jorge Isaacs. La verdad biográfica y la ficción novelesca. Presencia de Chateaubriand, el primero. La literatura romántica como expresión de época. El cuadro de ambiente y la esencia lírica romántica. "María" y los socialistas. V. Las "Tradiciones Peruanas" de don Ricardo Palma. La autenticidad histórica y la interpretación del escritor. Versión burlesca del Coloniaje a través del carácter de Palma. Una limitación crítica de don Juan Valera. El mundo colonial de Palma y el costumbrismo romántico. El verdadero sentido de lo tradicional. Precursores coloniales de Palma. "El Inquisidor" de M. Bilbao, versión dramática del tema. Palma como colonialista y anticolonialista. Los antipalmistas. Clasicismo y romanticismo en las "Tradiciones". VI. La novela histórica de Acevedo Díaz, epopeya en prosa. El antecedente de "Caramurú", engendro folletinesco. Epica e historia en "Ismael". Génesis del mundo gauchesco. Idealismo tradicionalista de la obra. "Soledad", relato poemático de la primitiva barbarie pastoril. Romanticismo y realismo en Acevedo Díaz. De "Brenda" a "Ismael". Reciedumbre del tono y plástica del estilo. La finalidad de la novela histórica, según el propio autor. Su figura política caballeresca. VII. Biografías y Memorias, afluentes de la Narrativa. Bolívar, San Martín, Monteagudo, Vidaurre, Rosales y otros próceres de la pluma tanto como de la espada. "Recuerdos de Provincia" de Sarmiento, la mejor página literaria de su época. Su valor narrativo y la autenticidad de su carácter hispanoamericano. Vigencia de sus virtualidades. La novela histórica en Chile, Venezuela, México, Cuba y otros países. Blest Gana, Brieba, Barros Grez, Fermín Toro, Yepes, Gil Fortoul, Díaz Covarrubias, Riva Palacio, Cuéllar, Altamirano, Galván, Irisarri, Villaverde, Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda y otros narradores románticos de mediados del XIX.. 83

CAPÍTULO TERCERO

LA NARRATIVA REALISTA

I. Advenimiento retrasado del realismo literario en América. Objetividad y pesimismo en la nueva estética. Realismo y positivismo al par. Tendencia social y moralizante del realismo en estos países. Primacía de la tesis. Complejidad del movimiento literario a fines del XIX. Realismo en la narrativa. Modernismo en la lírica. Una frase de Rodó no aplicable a América. El esteticismo modernista en la narrativa, fuera del clima histórico. II. Las primeras manifestaciones del realismo. Lo esencial y lo exterior de esta escuela. Originalidad temática, no formal, del realismo hispanoamericano. Realismo y autenticidad del carácter. Las influencias normativas de los maestros franceses. Factores que determinan el predominio realista en esta América hasta el presente. Las dos épocas del realismo; su evolución; realismo poético, una variante posterior. La tesis, explícita o implícita en la mayoría. El teatro realista de Florencio Sánchez y sus relaciones con la narrativa platense. La crudeza del naturalismo zoliano y la de nuestra época. El pesimismo moral inherente al naturalismo europeo y el optimismo porvenirista necesario al Nuevo Continente. La polémica de 1886 en el Ateneo de Montevideo. Re-

Pág.

ferencias a algunos autores del XIX; "La Gran Aldea", de Lucio Vicente López; "Fruto Vedado" de Paul Groussac; "En la sangre" y otras, de Cambaceres; "Aves sin nido" de la Matto de Turner; "Blanca-Sol" y otras de la Cabello de Carbonera; "Beba", de Reyles. Los dos tonos del realismo novelístico; lo poético del paisaje en contraste con lo prosaico humano. Epica y sociología. III. Realismo y costumbrismo. Los costumbristas colombianos. Su doble parentesco con lo español. De "Una taza de chocolate" a las obras de Carrasquilla, los Marroquín y otros primores del género en ambas regiones, santafereña y antioqueña, que son una. La novela americana del angloargentino Guillermo Hudson. Paul Groussac y el americanismo en la narativa. La "novela de costumbres" (Balzac, Flaubert) y el costumbrismo. Algunos costumbristas platenses; Javier de Viana, Martiniano Leguizamón, Benito Lynch, "Juvenilia", de Miguel Cané. Tradicionalismo y objetivismo en la narrativa de campo. El campo y la ciudad en Carlos B. Quiroga, González Arrilli, Blomberg, Barletta, Alcides Greca, Rojas Paz, U. Delfino y otros escritores. Carlos A. Leumann, novelista de la "aristocracia" porteña. El costumbrista uruguayo Montiel Ballesteros. IV. Costumbrismo, caracterología y cuadro ambiental, en Chile, Bolivia, Venezuela, México, Cuba, etc., a través de Mariano Latorre, Barros Grez, Baldomero Lillo, Orrego Luco, Vicente Grez, D'Halmar, Pedro Prado, Blest Gana, Martín Aldao, Armando Chiveches, Tomás Michelena, Luis A. Martínez, Romero García, Gil Fortoul, Pocaterra, Blanco Fombona, Rómulo Gallegos, Urbaneja Achespohl, Teresa de la Parra, Rafael Delgado, Gamboa, Ramón Meza, Miguel Carrión, Carlos Loveira, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael Muñoz, Mauricio Magdaleno, Alatorre, y algunos otros escritores narativos de estos países. La novelística de Eduardo Barrios; la de Manuel Gálvez, la de Max Dickmann. V. La gran novela telúrica americana. "Doña Bárbara", de Rómulo Gallegos. "La Vorágine", de Eustasio Rivera. "Don Segundo Sombra", de Ricardo Güiraldes. Predominio de lo descriptivo sobre lo psicológico. La entraña territorial del Continente. Lo simbólico y lo épico en esas y otras novelas. Civilización y barbarie. La selva y la pampa. "El Forastero", una gran novela política, americana y universal. La selva como protagonista. Aventura y tragedia. El joven y el viejo Silva. *La estancia vista por el hijo del patrón, el smoking debajo del poncho* y otras objeciones. Lo mítico y lo real; el nuevo ideal gauchesco. Don Segundo y Martín Fierro............. 140

CAPÍTULO CUARTO

LA NOVELA REALISTA, INTRAHISTORIA DE AMERICA

I. La novela realista como intrahistoria. Su representación documental. La Problemática psico-social de América a través de su narrativa. Tesis, ideologías, categorías intelectuales *a priori*. Repertorio temático continental y regional. América como *voluntad* y como *representación*. La vida y la imagen. II. El tema del indio. Su planteamiento en la historia y en la novela. El motivo indígena en la literatura colonial y en la romántica. La evocación precolombina. El problema social indígena. "Aves sin nido", de La Matto de Turner, obra precursora. "Raza de Bronce", de Alcides Arguedas, novela arquetípica. Lo telúrico y lo social. El indio y la Cordillera. "En tierras del Potosí", de Jaime Mendoza. Adrián Valdelomar y el tema incaico. Lo decorativo y lo humano. Santos Chocano y el incaísmo. Los cuentos de López Albújar. V. García Calderón y su literatura franco-peruana. "Danger de Mort", "Couleur de Sang" y el frac diplomático. "Pueblo sin Dios", de César Falcón. "El Amauta Atusparia", de Ernesto Reyna. "El Tungsteno", de César Vallejo. "Huasipungo" y "Huirapamuschas" de Icaza. Indigenismo

Pág.

y marxismo. "El éxodo de Yungaria" de Angel F. Rojas. "El mundo es ancho y ajeno" de Ciro Alegría. Obras de Emilio Romero, Barrantes Castro, Diez Canseco y otros congéneres. III. El drama nacional de México a través de su narrativa. La novela de la Revolución Mexicana, como expresión de los caracteres y problemas de su pueblo. Colonialismo e indigenismo; feudalismo terrateniente; reforma agraria; caudillismo anárquico; idealismo revolucionario y bandidaje. La narrativa mexicana anterior a la Revolución. El costumbrismo regional, desde el indio Altamirano hasta Díaz Covarrubias. El galicismo de Gutiérrez Nájera. El realismo a la manera española y a la francesa; entre Galdós y Zola. De Emilio Rabasa a López Portillo, pasando por Porfirio Parra, Rafael Delgado y otros. La tendencia colonialista y arcaizante iniciada por Valle-Arizpe. La sátira anti-colonialista de Genaro Estrada; su yanquismo peor que la enfermedad. El realismo cientificista y humanitario de Federico Gamboa. Literatura al margen de la auténtica existencia mexicana. Vericismo y pesimismo en la novela de la Revolución. Cuadro bárbaro y desencantado de la realidad. Ausencia de épica. Decepción y amargura de los intelectuales. "Los de abajo", de Azuela, iniciación de la serie, dando el tono. "Los caciques", "Las moscas" y otras obras posteriores del mismo. "El águila y la serpiente" y "La sombra del Caudillo" de Martín Luis Guzmán, vastas y fidedignas crónicas novelescas. Periodismo y novela. Pancho Villa figura central representativa. Reacción sobre el pesimismo de Azuela. Las falsas Memorias de Pancho Villa escritas por Guzmán; una creación literaria folklórica. Secuencia del tono y riqueza del motivo revolucionario. "Vámonos con Pancho Villa" y otras narraciones de Rafael Muñoz. "Tierra", "El Indio", "Mi General", y otras de López y Fuentes. Alatorre, el General Urquizo, Campobello, Magdaleno y otros autores. La naratiya humorística del gran drama mexicano. Sátira y pesimismo. "La vida inútil de Pito Pérez", de José Rubén Romero, "Panchito Chapopote", de Javier Icaza y otras expresiones del género. "El Testimonio de Juan Peña", de Alfonso Reyes, y su sentido filosófico nacional. "Ulises Criollo" y otras Memorias de Vasconcelos; interés narrativo y documental. IV. La novela social cubana; primacía de la tesis sobre el carácter. "Los inmorales" y "Los ciegos" de Carlos Loveira; falsedad humana; ideología y prédica. "Génerales y doctores" y "Juan Criollo" del mismo autor, superando su error novelístico. "Las honradas" y "Las impuras", de Miguel Carrión, estudios ético-sociales. El médico detrás del novelista; el sociólogo detrás del médico. Jesús Castellanos, un vigoroso pintor de ambiente rural. Dos o tres novelistas cubanos españolizados; Hernández Catá, Insúa, Zamacois, etc. V. La novela urbana en Venezuela, desde el advenimiento del realismo. "Débora", de Michelena. El divorcio, tema favorito. Ventaja cualitativa del criollismo. "Peonía" de Romero García. "Todo un pueblo", de Pardo, "pintura criminosa de Caracas", según Blanco Fombona. Sátira cruel de la ciudad; retrato y caricatura. "Idolos rotos", de Manuel Díaz Rodríguez. La pobreza espiritual del medio, en las ciudades sudamericanas, a principios del siglo. Cultura europea e incultura nacional. "El Hombre de hierro" y "El Hombre de oro" de Blanco Fombona. Primacía del cuadro ambiental. Parecidos con la novela europea. Otras obras de Blanco Fombona ("La máscara Heroica", "La Mitra en la mano", etc.), novelas panfletarias. "Cuentos americanos" y los tres ambientes humanos característicos del Continente. "Memorias de un venezolano en la Decadencia", de Pocaterra. La Historia escrita por los novelistas. Imagen y testimonio de una tiranía sudamericana. Los intelectuales y las dictaduras. "Ifigenia", de Teresa de la Parra. Una heroína burguesa; del "Sacré Coeur" al matrimonio de conveniencia. Siempre el cuadro de ambiente, lo mejor. "Las Memorias de Mamá Blanca". VI. "Los trasplantados", de Blest Gana y "Criollos en París", de Edwards Bello. Miseria (pero no grandeza) de la colonia sudamericana en Europa. Otras novelas que pintan ese aspecto de la vida de las altas clases sociales de estos países. "La vida falsa" y "Confidencias de un ex-

Pág.

patriado voluntario", de Martín Aldao. Apogeo y declinación de la colonia argentina en París. La dura crítica de la alta clase burguesa; "Casa Grande", "En Familia" y "Tronco herido" de Orrego Luco. "El Roto", de Edwards Bello, realidad contrapuesta; tipos y ambientes del bajo pueblo. Fenómeno sociológico general, de Chile y México. Otras crónicas novelescas nacionales e internacionales de este escritor. "Un juez rural" de Pedro Prado, pintura y documento del medio rural chileno. "Sub-terra" y "Sub-sole", de Baldomero Lillo, relatos mineros completando el panorama narrativo social trasandino. Un excelente cuentista. "Humo hacia el Sur" y otros libros de Marta Brunet. Gran retrato de un personaje. Doña Matilde y Doña Bárbara. VII. "Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira", de Roberto Payró, novela picaresca argentina. Una humorada seria. Una tipología y un clima social. La *viveza* criolla como expresión y clave del carácter y el ambiente. El medio político de estos países. El gauchismo y el compadrazgo, según Payró. Europeísmo y argentinismo. "El casamiento de Laucha", otra encarnación del "vivo". Entre la picaresca y el realismo. VIII. La narrativa de carácter gauchesco. Su evolución en el Uruguay. De Acevedo Díaz a Javier de Viana; del idealismo al naturalismo; de la épica a la sociología. Transformación del medio rural, ganadero. Decadencia y adaptación del tipo gaucho. La obra realista de Viana y los males del ambiente; Viana y Zola. El lenguaje folklórico en la narración gauchesca. Excepciones urbanizantes. Después de "Beba", "El Extraño" y "La raza de Caín", de Reyles. Trasplante de psicologías; el invernáculo literario. "El Terruño", vuelta al ídem. Tesis desvirtuante. 'Beba", la gran novela de la ganadería rioplatense. "El embrujo de Sevilla"; España, el flamenquismo y América. Reyles y Larreta. Las "Crónicas" de Zavala Muniz. Epica criolla y sociología del medio. Proceso evolutivo visto desde la "reja". El costumbrismo en los cuentos de Montiel Ballesteros. Pintura y socarronería. Problemática en sus novelas. "Raza ciega" de Francisco Espínola, *nuevo estremecimiento* y otra dimensión del tema gauchesco. Amorím, Morosoli, Da Rosa y otros actuales narradores camperos. Interferencias sociológicas del marxismo en la narrativa del tema rural, D. Gravina. "El Arrabal y el Compadre", en la novela de Vicente Carrera. Otro brote platense de la picaresca: M. de Castro. Trillo Pays y el problema del negro. "Pompeyo Amargo". El tradicionalismo gauchesco en la narrativa y la evolución del medio geohumano. La gran novela social contemporánea. Preeminencia de las nuevas modalidades narrativas. Supremacía de la ciudad sobre el campo. IX. Del Plata al Caribe. "El señor Presidente", de Miguel Angel Asturias. Terrible cuadro de la realidad política americana. "Tirano Banderas", de Valle Inclán y la esperpentización del motivo. Carácter semigrotesco de la novela de Asturias. El impresionismo de su manera. El escritor comprometido en su tema. "Hombres de maíz", y sus otros relatos. Trasfondo ancestral del indio y sociología novelística.......... 247

CAPÍTULO QUINTO

EL MODERNISMO DE LA NARRATIVA

I. El modernismo en la poesía y en la narrativa; diferencias de difusión y arraigo. Taine y su teoría del medio. El exotismo en el relato. "El Extraño" y "La Raza de Caín", de Reyles. Influjos d'annunzianos, barresianos y otros análogos. "Dionisos", "La tierra voluptuosa", de Pedro César Dominici, y otros productos similares. Los cuentos de "Azul". Rubén Darío, Gautier, Mendes y otros franceses. El "galicismo mental" en la prosa americana de fines del XIX. Martí y Lugones. Una autocrítica testimonial de Darío. "La Guerra Gaucha", de Lugones. Adaptación del modernismo a la temá-

Pág.

tica americana. II. "La Gloria de Don Ramiro", de Enrique Larreta. Intuición y erudición históricas. Identificación entre la individualidad del autor y la obra .La verdad en la historia y en la novela. La España de Felipe II. La gran pintura española de la época. El casticismo arcaizante del estilo. El modernismo en Larreta. La España de Don Ramiro y la esencial. La herencia de la Conquista. En el museo de Chapultepec. Reverso de la medalla; el porqué del fracaso de Larreta en "Zogoibi" y demás obras de ambiente argentino. Hispanomanía. "A orillas del Ebro" y otras equivocaciones. III. Los ironistas. Anatole France y su prestigio literario en los primeros lustros del XIX. La sátira y la ironía. Obras de Alberto Gerchunoff, Arturo Cancela, Méndez Calzada, Martín Aldao, etc. Filiación modernista. Otros ironistas americanos. IV. Personalidad y obra singulares de Horacio Quiroga. El cuento fantástico. Quiroga y Poe. Quiroga y el modernismo. Un precursor. De Buenos Aires a las Misiones. La cuarta dimensión y lo mágico en el relato. El arte del cuento. Artificio e intuición. Un lector de papeles científicos .Quiroga y Kipling. El academismo y la prosa en Quiroga......... 375

CAPÍTULO SEXTO

LAS MODALIDADES SUPRARREALISTAS DE MEDIADOS DEL SIGLO

I. La evolución de la narrativa occidental en las últimas décadas. Del objetivismo al subjetivismo. El orden clásico euclidiano y el descubrimiento del subconsciente. Intelecto y caos. Influjo en América de Joyce, Proust, Kafka y otros grandes novelistas típicos de la época. El realismo tradicional, posición mayoritaria de la narrativa hispanoamericana contemporánea. El suprarrealismo, lujo intelectual de minoría. Diferencia entre la lírica y la narrativa. El caso de "Una generación perdida" de Max Dickmann. Americanismo y suprarrealismo. El análisis introspectivo y la objetividad sociológica. Repercusión del realismo marxista en la narrativa continental. II. "Tinieblas" y "Larvas" de Elías Castelnuovo. Primeras influencias literarias de Dostoievsky. Dostoievsky, sin el espíritu religioso. Roberto Arlt y el grupo de Boedo. Resentimiento e introspección. "El juguete rabioso", "Los Lanzallamas" y otras novelas de Arlt. Lo fantástico y lo grotesco en su obra. El lenguaje folklórico porteño en su prosa. Su teatro, evasión al mundo sonambúlico. III. Las dos épocas en la novelística de Eduardo Mallea. La búsqueda apasionada de la argentinidad. El ensayista y el novelista. La novela intelectual. De "Nocturno europeo" hasta "La ciudad junto al río inmóvil". Una protagonista, discípula del autor. Novedad técnica en "Fiesta en Noviembre". Novela de tesis y novela ejemplar. Lo literario por fuera y por dentro. Lo sustantivo y lo verbal. Cambio de actitud desde "Todo verdor perecerá", prosiguiendo en "Las águilas", "La Torre", "Los enemigos del Alma" y otras. La novela pura. IV. Francisco Espínola y la narrativa de profundidad. Dostoievsky y Unamuno. El sentimiento trágico de la vida. Lo trágico-gauchesco en los cuentos de "Raza Ciega'. Los dos planos de "Sombras sobre la Tierra". Almas y cuerpos. Realismo ambiental, idealismo psicológico. Cristo en el prostíbulo. V. El relato de Jorge Luis Borges. Cómo se identifican el ensayista y el cuentista. Intelectualismo sutil de su arte. Erudición y ficción en el relato. Borges y el criollismo. "El Aleph"; su parentesco con la literatura anglosajona. Rigor y gracia del estilo. VI. Felisberto Hernández y el cuento fantástico. El motivo autobiográfico en sus primeros libros. Poesía y humorismo. Análisis psicológico ejemplar. "Por los tiempos de Clemente Colling" y "El caballo perdido". Creación del clima onírico. Lo absurdo y lo humorístico. Predominio de los complejos sexuales en lo subconsciente de sus personajes. Lo mórbido y lo normal. Psiquiatría

Pág.

y literatura. El estilo convencional. La puerta entornada. VII. "El Pozo", primera y arquetípica obra juvenil de Onetti. Lo que un autor puede ganar y perder en su posterior madurez literaria. El método introspectivo en el relato. "Tierra de nadie", "La vida breve". Desdoblamientos simultáneos del autor en sus personajes. Diarios íntimos y catarsis novelesca. La gran angustia sexual, clave psicológica en sus temas. Registro analítico de percepciones y estados psíquicos. Aislamiento moral del individuo y crisis histórica. "Adam-Buenos Aires", de Leopoldo Marechal, Odisea porteña. Relación con el "Ulises" de Joyce y con la "Commedia" dantesca. La crítica más terrible de la urbe platense. Pesimismo y profecía. Poesía y realismo. El lenguaje folklórico y el literario. Circunstancias personales; el libro y su autor. IX. La angustia existencial en "La Sobreviviente", de Clara Silva. Biografía y ficción representativa; testimonios de Flaubert y Unamuno. El mundo de la conciencia y el personaje único. Unidad subjetiva en éste y otros libros de estructura fragmentaria. Lo libresco y lo vivencial en la cultura. La "patética del intelecto", en la poesía y en la narrativa. Las influencias de los maestros. Un concepto de Alone. X. "El Túnel", de Ernesto Sábato, relato de técnica magistral. Un caso psiquiátrico muy significativo. Recuerdo de "La sonata a Kreutzer", de Tolstoy. Intensidad y crescendo del ritmo narrativo. El lenguaje conversacional rioplatense en la actual narrativa argentina. XI. Formas de ultrarrealismo narrativo en México y otras partes. El antecedente de Torres Bodet; sus relatos poemáticos. "Archipiélago de mujeres" y "Al filo del agua", de Agustín Yáñez. Procedimientos simultaneístas y contrapuntísticos. "El luto humano" y "Dios en la Tierra", de José Revueltas. Simbiosis del realismo regional con la ficción onírica alucinante. La influencia de Faulkner en la actual narrativa sudamericana. La autenticidad del carácter y las nuevas técnicas. Una objeción importante. "La noche anuncia el día" de Diego Cañedo, "Su nombre era muerte", de Rafael Bernal, y otras novelas fantásticas. La máquina de leer pensamientos. Lo fantástico y lo inverosímil. Otros autores mexicanos. Dos narradoras ultrarrealistas, chilenas. "El hombre que parecía un caballo" y "Viaje a Ipanda" de Arévalo Martínez. Moisés Vincenzi. Uslar Pietri; la técnica cinemática en la novela. El relato introspectivo y fantástico en el Plata. Obras de Bioy Casares, Manuel Peyrou y otros.................................... 414

EDITORIAL



GUARANIA